E. CARTIER

L'ART CHRÉTIEN

LETTRES D'UN SOLITAIRE

Instaurare omnia in Christo.
EPH., I, 10.

TOME SECOND



PARIS

POUSSIELGUE FRÈRES
RUE CASSETTE, 15

D. DUMOULIN ET C[IE]
RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5.

1881

L'ART CHRÉTIEN

PARIS. — TYPOGRAPHIE PILLET ET DUMOULIN
5, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5

E. CARTIER

L'ART CHRÉTIEN

LETTRES D'UN SOLITAIRE

Instaurare omnia in Christo.
EPH., I, 10.

TOME SECOND



PARIS

POUSSIELGUE FRÈRES
RUE CASSETTE, 15

D. DUMOULIN ET C[IE]
RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5.

1881

L'ART CHRÉTIEN

XVI

LITTÉRATURE CHRÉTIENNE

1. L'histoire de l'art chrétien unie à celle de l'Église. Les catacombes. — 2. L'art de la parole. Les Livres saints. Les temps apostoliques. — 3. La littérature chrétienne. Actes des martyrs. Apologistes. École d'Alexandrie. — 4. Le grand siècle littéraire en Orient et en Occident. — 5. Influence littéraire de l'Église. Étude de l'antiquité dans les monastères. Formation des langues modernes.

Madame,

1. — Pour écrire l'histoire de l'art chrétien, il faudrait bien des volumes ; aussi n'ai-je pas la prétention de le faire en quelques pages. Je voudrais seulement indiquer le plan d'étude que je crois le meilleur, pour en saisir l'ensemble, en suivre les développements, pour comprendre les causes de ses progrès, de ses grandeurs et de sa décadence, pour arriver enfin à cette conclusion, que depuis la venue de

Notre-Seigneur, le seul grand art possible est l'art dont l'Homme-Dieu est l'inspiration et le modèle. Cette étude serait l'application et, j'espère, la justification des principes formulés dans mes lettres précédentes.

Celui qui veut étudier l'histoire de l'art chrétien doit, avant tout, en connaître la doctrine; et il doit la connaître, non seulement avec l'intelligence, mais aussi avec le cœur. Comment pourrait-il apprécier des œuvres d'art, sans savoir les vérités que l'artiste a voulu rendre? Le beau est la ressemblance du vrai; on juge bien le mérite d'un portrait, quand on connaît celui qu'il représente, et qu'on a vécu dans son intimité.

L'histoire de l'art chrétien est inséparable de l'histoire de l'Église, puisque l'art chrétien vit véritablement de la vie de l'Église, qu'il en reçoit les inspirations, qu'il en partage la fortune et les triomphes. Il en est l'instrument, la joie, l'ornement, et ses progrès sont la récompense de sa fidélité à l'écouter et à la servir. Ses grandes époques sont les époques où il a été le plus uni à Rome, et la royauté de l'art a toujours appartenu à la nation la plus dévouée aux souverains pontifes.

L'art chrétien participe à l'unité de l'Église; il a, en tout lieu, en tout temps, la même foi, le même culte, le même Dieu. Il est un lien de fraternité

entre tous les peuples, malgré les différences de race et de génie. L'art chrétien est l'art de la chrétienté; aussi faut-il l'étudier dans son ensemble. Ses éléments divers se sont développés sous l'influence de l'Église dans un ordre logique, et on peut en suivre la marche progressive jusqu'à la Renaissance.

L'élément religieux, l'élément-principe a été complet comme doctrine dès l'origine. Il s'est formulé pendant les derniers siècles par la liturgie, par les saints Pères grecs et latins, et par son admirable littérature.

L'élément social, préparé par les Papes et par l'Ordre de saint Benoît, a été inauguré par Charlemagne et s'est perfectionné jusqu'à saint Louis. L'art chrétien eut alors son architecture incomparable et les chefs-d'œuvre de sa sculpture.

L'élément individuel se développe aux XIV[e] et XV[e] siècles et progresse surtout dans la peinture. Il crée des merveilles, tant qu'il est uni à l'élément religieux et à l'élément social; mais dès qu'il s'en isole, il s'égare dans le naturalisme, et ses progrès mêmes deviennent des causes de décadence. L'élément individuel domine au XVI[e] siècle et l'art perd son unité. L'architecture, la sculpture et la peinture se séparent; il n'y a plus d'art chrétien, parce qu'il n'y a plus de chrétienté. La Renaissance a détaché l'artiste de l'Église pour le mettre au service des princes

et des passions. Elle a tari l'inspiration religieuse et n'a laissé aux nations que des écoles qui se distinguent les unes des autres par des procédés de dessin et de couleur.

Telles sont les grandes divisions de l'histoire de l'art après Jésus-Christ. Pour les étudier successivement, il faut d'abord jeter un coup d'œil sur les origines de l'art chrétien et reconnaître ce qu'il a reçu de l'antiquité.

Lorsque Notre-Seigneur se fut endormi dans la mort, l'Église nouvelle sortit de son cœur entr'ouvert par la lance, avec l'eau qui devait tout purifier et le sang qui devait tout vivifier. Le Verbe s'était fiancé l'Église, au premier jour du monde ; il l'avait épousée par son Incarnation et l'avait rendue féconde sur la couche sanglante de la Croix. Elle allait enfanter les générations innombrables promises à Abraham. La synagogue était répudiée ; l'esclave était chassée, et la femme libre avait l'héritage pour le transmettre à ses enfants. Tout ce qui était vrai, tout ce qui était beau et bon dans l'antiquité lui appartenait. Esther remplaçait l'orgueilleuse Vasthi ; l'art devait consacrer à sa parure toutes ses richesses, tous ses ornements ; il devait cultiver le jardin de l'Époux, afin que l'épouse pût offrir à son bien-aimé des fruits anciens et nouveaux[1].

1. « Nova et vetera, dilecte mî, servavi tibi. » (*Cant.* VII, 13.)

Sur le titre de la croix, le gouverneur romain avait écrit en trois langues la royauté du Christ; et ces trois langues devaient être celles de l'art chrétien. L'hébreu était la langue du vrai, puisque c'était celle de la Bible et celle dont le Verbe se servit pendant sa vie mortelle. Le grec était la langue du beau, la langue de la civilisation, et la *Version des Septante* l'avait déjà consacrée à la manifestation de la vérité. Le latin était la langue du bien, parce qu'elle devait être la langue de l'Église, la langue de l'unité et de l'infaillibilité. Du temps de Notre-Seigneur, ces trois langues étaient universelles; car, par toute la terre, il y avait des synagogues, des colonies grecques et des légions romaines. Cette triple alliance s'était déjà accomplie dans le temple de Jérusalem qui figurait l'Église; les trois grands arts de l'antiquité avaient concouru à sa construction. L'architecture juive venait de l'art égyptien, et Salomon employa des artistes de Tyr et de Memphis. L'art grec travailla au temple sous les Ptolémées, et répara les ruines et les profanations d'Antiochus après la victoire de Judas Machabée. L'art romain l'avait embelli sous Hérode[1].

Mais l'art ancien, corrompu par l'idolâtrie et les passions, devait être purifié et renouvelé comme le monde païen. Il fallait que le grain de froment fût

2. Voir *l'Art juif*, par M. de Saulcy.

jeté en terre pour y mourir et porter beaucoup de fruits. Le Christ était resté trois jours dans le tombeau; l'art chrétien demeura trois siècles dans les catacombes.

La semence divine apportée par les Apôtres fut arrosée longtemps par le sang des martyrs, avant d'étendre au loin ses racines profondes et d'être le grand arbre qui offre son ombrage à tous les oiseaux du ciel. Au-dessous de la Rome païenne, se creusait la Rome souterraine, où le riche et le pauvre venaient adorer le même Dieu et le même Père. Ce séjour de la mort était un foyer de vie où se préparait le salut du monde. Quelquefois la Vérité, en poussant ses conquêtes jusque dans le palais des Césars, y rencontrait un artiste occupé à satisfaire les caprices du maître. Elle lui faisait entrevoir un idéal nouveau; l'artiste laissait son œuvre inachevée et suivait le guide qui le conduisait. par des galeries silencieuses, jusqu'à l'assemblée des fidèles. Le ministre sacré marquait son front du signe de la croix et ouvrait ses oreilles à la bonne nouvelle. Les Évangiles lui étaient présentés : il recevait la tradition du Symbole et du *Pater*, et il renaissait dans le baptême; il avait la foi et l'amour; l'artiste était chrétien[1].

Mais que pouvait-il faire dans l'obscurité des catacombes! Il priait et méditait; il voyait à la vraie

1. Voir *l'Année liturgique,* mercredi de la 4e semaine de carême.

lumière, le beau surnaturel, il se nourrissait de la parole de la chair du Christ; il développait et fixait en lui cet idéal parfait qu'il désirait manifester à ses frères. Il n'avait pour s'exprimer que des moyens anciens; mais il les purifiait et les sanctifiait, en les consacrant à ses croyances nouvelles. Enfant docile de l'Église, il en répétait les enseignements, mais en les voilant sous des symboles. Ces symboles avaient servi quelquefois aux païens; il les baptisait et en faisait des images de la Vérité que ne pouvait comprendre le regard des persécuteurs. En devenant chrétien, l'artiste ne perdait pas son talent; il conservait le même style, comme les mêmes procédés; il obéissait seulement à une inspiration supérieure. Il y a aux catacombes des peintures qui semblent tracées par le même pinceau que les peintures retrouvées de nos jours au Palatin. La méthode la plus sûre pour fixer la date d'une peinture de la Rome souterraine est de la comparer aux monuments de la Rome impériale. Les mêmes époques présenteront les mêmes dispositions, les mêmes formes; les sujets seuls seront différents.

L'art chrétien était en germe aux catacombes; il y recevait son principe de vie, et la mission sublime de glorifier Dieu. Il exprimait déjà les croyances et les sentiments de l'âme; il aimait, il priait et confessait le Christ par ses œuvres comme le martyr par

sa mort. L'architecture creusait les fondations de l'Église. Quelle émotion n'éprouve-t-on pas en visitant ces longues galeries, ces substructions mystérieuses dont les assises sont de victorieux tombeaux. Elles ne sont pas froides et muettes comme les hypogées de l'Égypte et de l'Inde ; car elles nous racontent nos origines et la sainteté de nos pères, et elles nous conduisent comme de magnifiques propylées à ces sanctuaires primitifs où l'Eglise inaugurait son culte et sa hiérarchie. L'architecture y ébauchait les voûtes et les autels de ses futures basiliques. Elle n'en confiait pas l'ornementation à la sculpture, qui devait expier longtemps ses souillures idolâtriques, mais elle chargeait la peinture de décorer ses murs, ses arcades, d'y tracer de gracieux emblèmes, des guirlandes, des fleurs, des colombes, des symboles de paix et d'espérance, pour annoncer à tous la résurrection dans ce séjour de la mort. Et le peintre employait les formes anciennes en les rendant chrétiennes. Il n'étudiait plus le nu et la beauté sensuelle, mais la sainteté, la beauté surnaturelle ; il la voyait, il l'entendait dans tout ce qui l'entourait. Il la touchait de ses mains lorsqu'on apportait le corps sanglant des martyrs, au milieu des chants, des lumières et des palmes du triomphe. La foi, l'espérance, la charité grandissaient dans son cœur et fleurissaient dans ses œuvres. Toutes ses peintures priaient et

enseignaient la résignation et l'amour. Il vivait ainsi au milieu des *orantes*, aux pieds du Bon Pasteur ; et quand il mourait, il portait au ciel son pinceau, comme la colombe de l'arche le rameau de la délivrance.

2. — Mais le grand art est la parole ; Notre-Seigneur l'a donnée à l'Église, lorsqu'il a dit : Allez et enseignez les nations. La parole est l'art personnel de l'Église, l'art nécessaire, l'art tout-puissant que rien ne peut enchaîner ; car c'est l'écho du Verbe, le Verbe de Dieu même : *Verbum Dei non est alligatum*[1]. Cette parole, l'Église la porta aux catacombes avec les saintes Écritures qui l'ont fixée pour la rendre inaltérable. La Bible est la pierre fondamentale de l'art chrétien, et de cette pierre coule l'eau vive qui doit désaltérer toutes les générations.

Dans ses *Lettres à un jeune homme*, le père Lacordaire lui recommande de chercher et de voir Jésus-Christ dans les saintes Écritures, et sa plume d'or a tracé ces lignes : « L'Écriture, comme une haute montagne qui serait le phare du monde, se partage en deux versants, le versant de l'antiquité et celui des temps modernes ; l'un qui regarde l'Occident, et l'autre l'Orient de l'humanité : tous les deux portent le nom de *Testament*, parce que tous les deux ren-

1. II Tim., II, 9.

ferment le témoignage de Dieu et la charte de son alliance avec l'homme ; mais par le côté qui regarde la préparation de cette alliance, le Testament divin prend le nom d'*ancien;* par le côté qui en regarde la consommation, il prend le nom de *nouveau.* L'un et l'autre, considérés dans leur distribution intérieure, se composent des mêmes éléments : l'histoire qui dit le passé, la prophétie qui dit l'avenir, la théologie qui unit le passé à l'avenir dans le sein de l'éternelle Vérité.

« Or, entre ces deux perspectives dont l'une nous reporte à des temps qui ne furent qu'un préambule, l'autre à des temps qui durent encore et ne finiront qu'avec le monde, je n'hésite pas un instant : vous êtes né sous le Christ, son siècle est le vôtre, sa lumière a éclairé toute lumière, et, de même que ceux qui furent avant lui le regardaient venir, ceux qui sont après lui doivent le regarder venu. Après comme avant, il est le point unique où le ciel et la terre se rencontrent. Vous commencerez donc par l'Évangile, qui est Jésus-Christ vivant. Là, dans sa chair, expression de son âme et voile transparent de sa divinité, vous le verrez lui-même.

« Oh ! qu'écrirai-je de l'Évangile, puisque l'Évangile est écrit : ouvrez-le, vous qu'il a fait mon fils, et, après y avoir imprimé vos lèvres rassurées, livrez-vous à lui, comme à l'âme de votre mère. Votre mère

venait de Dieu et elle vous aimait; l'Évangile aussi vient de Dieu, et c'est le seul livre qui ait reçu le don d'aimer. Par un prodige aussi admirable que lui-même, quatre hommes l'ont écrit sous l'inspiration de Celui qui l'avait parlé, et, malgré la différence personnelle de leur caractère et de leur génie, on retrouve, en tous quatre, la même nature sublime et simple, le même accent, la même vérité, le même amour et le même Dieu. C'est toujours l'Évangile, parce que c'est toujours Jésus-Christ.

« Après l'Évangile viennent les Actes de ses premiers disciples, de ceux qui avaient entendu et vu le Sauveur... Jésus-Christ vient de quitter la terre, y laissant les traces ineffables de son passage, y laissant quelques amis de son choix, avec lesquels il a vécu, qui l'ont touché dans sa chair comme un homme, et l'ont cependant adoré comme un Dieu. Les voilà seuls, en face de l'univers, qui ne croit rien de ce qu'ils croient, qui n'en sait même rien encore, et qu'ils doivent convertir à la foi, du pied de la croix qui a vu périr leur Maître. Y eut-il jamais pour des hommes un semblable moment? Et quels hommes? des artisans, des pêcheurs. Ils vont dire au monde les premières paroles de la prédication chrétienne; ils vont faire dans les âmes, après la leur, les premiers miracles de la toute-puissance apostolique et tracer dans la corruption du siècle les premiers linéaments

de ces mœurs, où la charité s'enflammera des glaces de la pureté. Toutes les origines et toute l'éloquence du christianisme sont dans ces courtes pages où saint Paul, qui n'avait pas vu le Christ et qui le persécutait, se lève à côté de saint Pierre, désormais inséparable de lui, moins grand par l'autorité, plus éclatant par la parole, égaux tous les deux en trois choses, leur amour, leur supplice, et leur tombeau.

« Saint Paul est le théologien du Nouveau Testament et le dernier degré de la profondeur dans les choses divines. Venu après Jésus-Christ, quand la révélation de tous les mystères était consommée, homme de science avant d'être l'homme de Dieu, il a porté dans les abîmes de l'Incarnation et de la Rédemption une lumière si énergique qu'elle éblouit d'abord, et une intrépidité de foi dont l'expression abrupte cause une sorte de vertige à l'entendement qui n'y est pas préparé. Saint Paul a une langue à lui, une sorte de grec tout trempé d'hébraïsmes, des tours brusques, hardis, brefs, quelque chose qui semblerait un mépris de la clarté du style, parce qu'une clarté supérieure inonde sa pensée et lui paraît suffire à se faire voir elle-même ; insouciant de l'éloquence comme de la lumière, il rebute d'abord l'âme qui vient à ses pieds ; mais, quand on a la clef de son langage, et qu'une fois, à force de le relire, on s'est élevé peu à peu à l'en-

tendre, on tombe dans l'enivrement de l'admiration. Tous les coups de sa foudre ébranlent et saisissent; il n'y a plus rien au-dessus de lui, pas même David, le poète de Jéhovah, pas même saint Jean, l'aigle de Dieu; s'il n'a pas la lyre du premier, ni le coup d'aile du second, il a sous lui l'océan tout entier de la Vérité, et le calme des flots qui se taisent. David a vu Jésus-Christ du haut de la montagne de Sion, saint Jean a reposé sur sa poitrine dans un banquet; pour saint Paul, c'est à cheval, le corps en sueur, l'œil enflammé, le cœur tout rempli des haines de la persécution, qu'il a vu le Sauveur du monde, et que, renversé à terre sous l'éperon de sa grâce, il lui a dit cette parole de paix : *Seigneur, que voulez-vous que je fasse?* »

Cette beauté de l'Évangile, cette parole lumineuse que le Saint-Esprit mettait sur les lèvres des Apôtres, rayonne sur tous les contemporains du Christ. Leurs écrits, comme le visage de Moïse descendant du Sinaï, reflètent le Verbe divin qui s'est manifesté au monde. Rien ne ressemble plus aux saintes Écritures que les épîtres de saint Barnabé, de saint Clément, le livre d'Hermas, et les œuvres de saint Denys l'Aréopagite; c'est la même simplicité, la même évidence de vérité. Les auteurs des temps apostoliques offrent dans toute sa pureté cette lumière céleste que le prisme de l'art chrétien divi-

sera et variera selon les peuples et les époques. Ils sont les disciples fidèles du Maître qui a dit : Contentez-vous de dire : cela est, cela n'est pas. Dire davantage vient d'un principe mauvais : *Sit autem sermo vester, est, est ; non, non. Quod autem his abundantius est, a malo est*[1]. Ils ont donné l'exemple de cette sobriété, de cette parole écrite qui doit être uniquement consacrée à l'affirmation de la vérité, à la négation de l'erreur ; le désir de plaire qu'y met l'amour-propre est coupable et doit être retranché. Ils sont ainsi les fondateurs et les modèles de la littérature chrétienne, qui sert le Christ et l'Église.

3. — La littérature chrétienne est la sève de l'art chrétien ; car c'est elle qui en formule l'élément religieux. L'architecture, la sculpture et la peinture ne sont pour ainsi dire que les ornements de son texte. Aussi celui qui en négligerait l'étude serait-il incapable de comprendre l'histoire de l'art. Seule, la littérature peut en donner l'intelligence, en éclairer tous les développements, qu'elle précède et qu'elle inspire.

Les premiers chefs-d'œuvre de la littérature chrétienne sont les Actes des martyrs. Si on appelle les Actes des Apôtres, *l'Évangile du Saint-Esprit*, on peut bien appeler les Actes des martyrs, *l'Évangile de l'Amour*. L'Église rendait alors à Jésus-Christ

1. S. Matth., v, 37.

l'amour qu'il avait eu pour elle sur la croix. Comment plus prouver l'amour qu'en sacrifiant sa vie? *Majorem caritatem nemo habet ut animam suam ponat quis pro amicis suis*[1].

Les martyrs le faisaient avec joie. « O bonne croix, s'écriait saint André, croix qui a reçu la beauté du Christ, croix si longtemps désirée, si tendrement aimée, reçois-moi des hommes pour me rendre à mon Maître. Qu'il me reçoive de toi, Lui qui m'a sauvé par toi. Seigneur Jésus, mon bon maître, ne permettez pas qu'on me détache de cette croix avant que vous n'ayez reçu mon âme. » Et saint Ignace écrivait : « Mon cœur est épris d'amour pour la mort. Mon Amour est crucifié et l'eau ne saurait tempérer l'ardeur qui me dévore ; c'est un feu vivant qui me dit intérieurement : hâte-toi de venir à ton Père. Comment trouver du goût et du plaisir aux aliments grossiers, aux délices de la vie? C'est le pain de Dieu qu'il me faut, et ce pain, c'est la chair de Jésus-Christ, né du sang de David. Je veux pour breuvage son sang divin, principe d'un amour toujours pur, source intarissable de vie. Non, je ne veux plus de cette vie mortelle. Je suis le froment de Dieu ; je veux être broyé sous la dent des bêtes, pour devenir moi-même le pain de Jésus-Christ, une victime digne de lui. »

1. S. Jean, xv, 13.

Sainte Agnès, une enfant de treize ans, s'élance vers la mort, comme la fiancée qui ne veut pas faire attendre l'Époux. Elle chante joyeusement son épithalame : « J'aime le Christ dont je serai l'épouse ! J'entends sa voix mélodieuse : son amour rend chaste. Avec lui je serai pure, je serai vierge. Il m'a donné un anneau pour gage de sa foi, et il m'a ornée d'un collier magnifique. J'ai goûté le miel et le lait de sa bouche. Son sang brille sur mes joues. Oui, je suis la fiancée de Celui que servent les anges, de Celui dont le soleil et la lune admirent la beauté. »

Vraiment, rien n'est comparable à ces Actes des martyrs, et dès l'origine la littérature chrétienne a produit ses fleurs les plus belles et les plus odorantes. Ces récits, d'une simplicité, d'une sincérité inimitable, unissent les images les plus gracieuses aux pensées les plus sublimes. Dans cette lutte de la vérité contre l'erreur, de l'amour contre la haine, on sent l'humanité qui se relève à la voix du Christ. La femme surtout retrouve sa dignité. Quoi de plus noble que sainte Cécile devant son juge ? Quoi de plus admirable que sainte Perpétue écrivant elle-même son martyre de fille et de mère, ses visions célestes, sa paix, ses espérances, et laissant à un autre, au jour de son supplice, le soin d'achever l'histoire de son triomphe ? Ces actes,

recueillis avec soin, augmentaient le trésor de l'Église. On les lisait dans les réunions des fidèles avec les saintes Écritures, et la gloire des martyrs leur donnait des envieux et des imitateurs.

Mais l'Église n'avait plus seulement à combattre contre les empereurs et les bêtes de l'amphithéâtre; elle devait lutter aussi contre la calomnie, l'injure et la fausse science. Il se leva une phalange d'écrivains pour la défendre par des ouvrages qu'ils signèrent quelquefois de leur sang. Saint Justin, qui commence cette époque de la littérature chrétienne, et saint Cyprien qui la termine, furent tous les deux martyrs. Ces apologistes portaient pour la plupart le manteau des philosophes. Amis sincères de la sagesse, ils l'avaient enfin trouvée dans l'Évangile, et ce qu'ils avaient entendu à l'oreille de l'âme, dans les ténèbres des catacombes, le moment était venu de le publier sur les toits [1]; ils voulaient le dire à César et au peuple pour confondre l'injustice et le mensonge. Ils voulaient surtout le faire entendre aux philosophes dont ils avaient partagé les recherches et les erreurs. Ils pouvaient leur dire comme saint Justin : « J'étais ce que vous êtes, soyez ce que je suis. »

Qui était plus capable de les convaincre que saint Justin, ce caractère si noble, cet esprit si

1. S. Matth., x, 27; S. Luc, xiii, 3.

distingué? Dans ses *Discours aux Grecs*, il leur raconte comment il a quitté le paganisme ; il leur rappelle les fables des poètes, les divisions des philosophes, et il les engage à remonter à travers toutes ces contradictions jusqu'à la religion révélée. « Vous voyez bien, leur disait-il, que vos maîtres ne peuvent vous enseigner la vérité religieuse, car leurs dissentiments prouvent qu'ils ne la connaissent pas eux-mêmes. Il est donc pour vous nécessaire de recourir à nos ancêtres, qui remontent à une époque plus reculée que les vôtres, et n'ont rien enseigné de leur propre chef ; mais, loin de se combattre les uns les autres, ils n'ont fait que nous transmettre la science qu'ils avaient reçue de Dieu, sans contention, sans esprit de parti. Car une connaissance si élevée des choses divines n'est pas un don de la nature, ni un produit de l'intelligence humaine, mais une grâce céleste communiquée à ces hommes bienheureux. Pour l'acquérir et la transmettre, ils n'avaient nul besoin de l'artifice du langage, ni des armes de la dialectique ; ils n'avaient qu'à offrir une âme pure à l'opération de l'Esprit saint, afin que ce divin Archet venant du ciel pût se servir de ces hommes justes, comme des cordes d'une lyre ou d'une harpe, pour nous faire entendre les choses célestes. »

Deux philosophes revêtirent la pourpre des Césars, mais leur sagesse ne les empêcha pas de persécuter les chrétiens. Justin se fit leur défenseur auprès d'Antonin le Pieux et de Marc-Aurèle. Sa première apologie surtout est un chef-d'œuvre de logique et d'éloquence. Il invoque les principes de justice que doit respecter tout pouvoir, et il montre l'odieuse procédure suivie à l'égard des chrétiens : on les condamne sur le simple nom qu'ils portent, sans rechercher s'ils sont coupables, et il n'y a pas d'hommes plus vertueux, plus paisibles, plus soumis aux empereurs; car rien n'est plus pur que la doctrine du Christ, plus beau que son culte: loin de troubler le monde, les chrétiens l'honorent et le sauvent, ils en sont l'âme et la vie; du reste, les tourments ne sauraient leur nuire, car pour eux le martyre est le triomphe. Justin fut un de ces triomphateurs.

Athénagore est une des gloires de l'éloquence sacrée, par la noblesse de son style, la force de ses raisonnements. Ce fut en voulant attaquer les chrétiens qu'il se convertit à leur doctrine. La lumière des Livres saints l'éblouit sur le chemin de Damas. Il adressa aux empereurs une apologie aussi belle que mesurée dans la forme. « Grands princes, leur dit-il, les hommes qui

peuplent votre empire vivent sous des lois et suivent des coutumes différentes. Chacun d'eux est libre de s'attacher aux institutions de sa patrie, quelque ridicules qu'elles paraissent, sans être inquiétés par une défense ou par la crainte d'un jugement. Ni vous, ni les lois, n'y mettez obstacle. Vous pensez que c'est un crime et une impiété de ne pas admettre l'existence d'un Dieu ; il est nécessaire que chacun adore les dieux qu'il reconnaît, afin que la crainte de la Divinité l'empêche de mal faire. Nous seuls, nous faisons exception à la règle. D'où vient cela ? Ne faites pas, je vous prie, comme le vulgaire qui se détourne dès qu'il entend prononcer notre nom ; car ce n'est pas le nom qui est digne de haine, mais le crime qui mérite le châtiment. »

Il en appelle aux tribunaux et démontre l'injustice de la procédure. On accuse les chrétiens de trois crimes : d'athéisme, d'anthropophagie, et de mœurs infâmes. Si on prouve qu'ils sont coupables sur un seul point, qu'on n'hésite pas, qu'on frappe et qu'on les extermine avec leurs femmes et leurs enfants. Mais peut-on les convaincre d'athéisme ? Comment refuserions-nous d'honorer Dieu, nous qui avons tant de raisons de croire à son existence : l'ordre admirable qui éclate dans l'univers, l'harmonie du monde, l'accord parfait qui règne entre les diverses

parties de cette œuvre immense. C'est lui qui a créé et conserve toutes choses. Sans doute nous le distinguons de la matière, mais cette différence que nous établissons entre le Créateur et son ouvrage prouve précisément en faveur de nos doctrines. Car la matière est créée et sujette à la corruption ; Dieu, au contraire, est unique, incréé, éternel, invisible, impassible, infini, incompréhensible. Il se suffit à lui-même ; il comprend tout ; il est à la fois lumière inaccessible, ordre parfait, esprit, puissance, raison. Il n'est pas devenu, parce qu'il est l'Être, et qu'on ne devient que lorsqu'on n'a pas été. Le monde est entre ses mains comme le vase d'argile dans celles du potier. Il doit au céleste Ouvrier sa forme et sa beauté. C'est pourquoi nous rapportons nos hommages à Dieu et non à la créature ; de même qu'il serait insensé de refuser les honneurs à un prince pour les rendre à la demeure qu'il s'est construite. »

Après avoir ainsi prêché le vrai Dieu aux empereurs et leur avoir montré le culte spirituel qu'il faut lui rendre, Athénagore ne craint pas de leur exposer le dogme de la Sainte Trinité : Le Fils de Dieu est le Verbe du Père, en idée et en opération, car toutes choses ont été créées par le Verbe. Le Père et le Fils ne font qu'un. Le Fils est dans le Père, comme le Père est dans le Fils par l'unité et par la vertu de

l'Esprit. C'est ainsi que l'intelligence ou le Verbe du Père est le Fils de Dieu. »

Il oppose ensuite les philosophes aux chrétiens, les philosophes qui professent l'art de bien dire, aux chrétiens qui pratiquent l'art de bien faire : « Parmi nous, vous trouverez des gens simples, des artisans, des femmes, qui, à la vérité, ne vous démontreront point par le raisonnement les avantages de notre doctrine, mais qui vous en persuaderont par l'excellence de leur conduite. Ils ne débitent pas de beaux discours, ils produisent de belles actions : ne pas rendre le mal à qui les frappe, ne pas intenter de procès à qui leur fait tort, donner à ceux qui demandent, aimer le prochain comme soi-même, voilà leurs œuvres. On nous accuse d'anthropophagie : comment supposer avec la moindre apparence de raison que nous soyons assez cruels pour faire notre nourriture de la chair humaine, nous qui n'assistons pas même à vos combats de gladiateurs, parce que nous faisons peu de différence entre tuer un homme ou se plaire à le voir tuer... Quant aux infâmes désordres que nous prête l'imagination dépravée de plusieurs, notre réponse est bien simple : c'est la morale de leurs dieux qu'ils mettent sur notre compte, et non la nôtre. Pour nous, le regard, le désir coupable est assimilé à l'acte même. »

Le philosophe athénien termine par cette noble péroraison : « J'ai détruit les accusations portées contre nous, en produisant, sous leur véritable jour, la piété, la douceur et la tempérance qui distinguent les chrétiens. A vous maintenant, Princes, qui êtes si dignes de gouverner, par votre bonté, votre modération, votre humanité ; à vous qui joignez les dons de la science aux qualités naturelles, de donner à ma parole la sanction souveraine de votre approbation. Qui saurait mériter davantage d'être écouté favorablement, que des hommes qui prient chaque jour pour la prospérité de votre empire, afin que de père en fils vous vous transmettiez le pouvoir et que votre domination puisse s'étendre à tout l'univers ? Votre bonheur est notre intérêt ; car toute notre ambition est de mener une vie tranquille, en vous rendant de grand cœur l'obéissance qui vous est due [1]. »

Les disciples de Justin et d'Athénagore fondèrent l'école chrétienne d'Alexandrie, qui se recruta dans les rangs des philosophes convertis, et lutta contre cette école célèbre dont les Ptolémées et les empereurs romains avaient fait le centre des sciences et des belles-lettres. Ils organisèrent un enseignement complet, une université catholique, pour combattre les sophismes de l'université païenne et repous-

1. *Legatio pro christianis.* (Mgr Freppel, t. III.)

ser aussi les attaques des juifs et des hérétiques.

Les deux plus illustres représentants de cette école furent Clément d'Alexandrie et Origène. Clément était déjà très instruit avant d'embrasser la foi, et quand il fut chrétien il parcourut la Grèce, l'Italie, la Palestine, l'Orient, afin d'augmenter ses connaissances et de mieux défendre la vérité. C'est le plus littéraire des apologistes chrétiens. Dans son *Exhortation aux gentils*, il attaque l'idolâtrie avec une verve, une puissance d'imagination qui devait séduire les Grecs, dont il combattait cependant les fables. Il oppose sans cesse aux chefs-d'œuvre de leurs poètes et de leurs artistes la beauté du Christ, qui s'est manifesté dès le commencement du monde. « Maintenant qu'il est descendu parmi nous, pourquoi fréquenter l'école des philosophes, visiter Athènes, la Grèce et l'Ionie ? pourquoi interroger péniblement leur science, si nous voulons prendre pour maître Celui qui a rempli l'univers des merveilles de sa puissance, de sa grâce et de sa doctrine ?... Salut, ô Lumière descendue des hauteurs du ciel pour briller aux yeux des hommes plongés dans les ténèbres et enfermés dans les ombres de la mort, Lumière plus pure que celle du soleil, plus agréable que toutes les douceurs de la vie présente, Cette lumière n'est rien moins que la vie éternelle, et quiconque y participe possède la vie. »

Origène, son disciple et son successeur, était né chrétien, et son père, qui fut martyr, embrassait sa poitrine d'enfant comme le sanctuaire de l'Esprit saint. Aussi, dès sa jeunesse, possédait-il la philosophie qui comprenait alors toutes les sciences. A dix-huit ans, l'évêque Démétrius lui confiait la direction de l'école d'Alexandrie. Les païens même reconnaissaient sa supériorité. Plotin n'osait plus parler en sa présence et le comblait d'éloges. L'empereur Alexandre Sévère et sa mère Mammée voulurent l'entendre; tous se pressaient à ses leçons, et il savait conduire ses élèves par les sciences profanes jusqu'à la lumière de l'Évangile. Un grand nombre de docteurs et de saints évêques sortirent de son école, et beaucoup de ses disciples souffrirent le martyre, encouragés par sa présence et ses discours. Il composa un grand nombre d'ouvrages; celui que Bossuet admirait le plus était son *Traité contre Celse.*

L'attaque de Celse était redoutable. Le paganisme, forcé de renoncer à ses calomnies contre les chrétiens, avait demandé au philosophe de combattre la religion dans ses origines, ses dogmes et ses institutions. Celse écrivit son livre avec une infernale habileté, appelant à son aide toutes les ruses de la dialectique et toutes les ressources d'une grande érudition. Il se persuadait qu'il serait impossible

de lui répondre. L'Église se tourna vers Origène et lui confia sa défense. Elle ne fut pas trompée dans son attente. Origène réduisit à néant toute l'argumentation du rhéteur et dévoila la fausseté de ses affirmations. Son *Traité contre Celse* rend à la vérité son évidence et réfute à l'avance toutes les perfidies de la critique moderne qui veut rajeunir les objections du philosophe païen.

L'école chrétienne d'Alexandrie eut une sœur rivale à Carthage. Alexandrie était une ville grecque, Carthage une ville romaine. Les vaincus des Scipions avaient adopté la civilisation de Rome et d'Athènes; ils en cultivaient les arts et les sciences, sous le soleil brûlant de l'Afrique. Tertullien, fils d'un centurion, avocat et professeur de rhétorique, se convertit en voyant la constance des martyrs; l'injustice des persécuteurs le révolta : il se mit du côté des victimes et plaida leur cause devant l'univers tout entier. Son *Apologétique* est le chef-d'œuvre de l'éloquence indignée. La passion de la vérité lui inspire les pensées les plus nobles et les mouvements les plus pathétiques; ses traités de morale offrent également des beautés incomparables, malheureusement déparées par quelques erreurs. Tertullien, dans la lutte, n'est pas doux et humble de cœur, à l'exemple du Maître; il sent les approches du triomphe et n'a plus la résignation des cata-

combes. Il menace les bourreaux et se réjouit des tourments éternels qui leur sont préparés; il n'a pas même pitié des pécheurs et leur refuse les trésors de la miséricorde infinie; il manque de charité. Son talent se perd avec son orthodoxie.

Saint Cyprien a toutes les qualités de Tertullien sans en avoir les défauts. Né comme lui au sein du paganisme, son éloquence l'avait conduit aux charges publiques; mais l'amitié d'un saint prêtre lui fit connaître le Christ, et il quitta la toge de sénateur pour se consacrer au service de l'Église.

L'évêque de Carthage a toute la force et la logique de Tertullien, mais n'en a pas la rudesse. Son génie lui vient du cœur et revêt, pour persuader, les formes les plus douces et les plus belles images. Il soutient son peuple au milieu des persécutions, et, quand se calme l'orage, il ne désespère pas des tombés et s'efforce de les relever, tout en leur montrant les causes de leur chute et l'énormité de leur faute. Il combat aussi l'hérésie dans son beau *Traité de l'unité de l'Église*, et salue avec une joie prophétique, la paix que doit donner la victoire de Constantin; mais il ne fait qu'apercevoir cette terre promise, sans y entrer, car il meurt en recevant cette couronne du martyre qu'il avait tant glorifiée.

4. — Le triomphe de la Croix fut aussi celui de

la littérature chrétienne. Les hommes éloquents que l'Esprit saint avait donnés à son Église après les temps apostoliques l'avaient défendue avec talent; mais la beauté de leurs ouvrages n'était qu'un rayonnement de la vérité. Il fallait engager d'autres combats et poursuivre le paganisme dans ses derniers retranchements. Il était vaincu comme doctrine, mais il était encore puissant par la corruption des mœurs et par le prestige de la civilisation ; il vivait surtout par l'écorce du beau littéraire. Rome et Athènes charmaient toujours par leurs poètes et leurs orateurs, et ceux qui parlaient le mieux leur langue harmonieuse devaient être les plus écoutés. Les chrétiens voulurent l'apprendre, et consacrer ainsi à la vraie religion le beau qui avait été usurpé et profané par l'erreur. Ils se mirent donc à l'étudier dans les écoles et les auteurs profanes.

Il est intéressant pour l'histoire de l'art, de suivre cette lutte littéraire des païens et des chrétiens au IVe siècle. Elle se personnifie dans Libanius et ses disciples. Le vieux rhéteur, qui enseignait l'art de faire le panégyrique des gens qui n'en méritaient guère, formait aussi des orateurs pour la chaire chrétienne, et il pressentait que cette chaire serait bientôt le trône de l'éloquence. On le voit dans sa correspondance avec son élève préféré, saint Basile : « Quand vous fûtes retourné dans votre pays, lui

écrivait-il, je me disais : Que fait maintenant Basile ? Plaide-t-il au barreau ? Enseigne-t-il l'éloquence ? J'ai appris que vous aviez suivi une meilleure voie, que vous n'étiez occupé qu'à plaire à Dieu, et j'ai envié votre bonheur. » — « Basile est mon ami, disait-il une autre fois, Basile est mon vainqueur, et j'en suis ravi de joie. » Il aimait et il admirait aussi saint Jean Chrysostome, et, au moment de mourir, comme on lui demandait quel disciple il voudrait pour successeur, il répondit avec tristesse : « Je nommerais bien Jean, mais les chrétiens nous l'ont enlevé. »

Julien l'Apostat interdit aux chrétiens les écoles et l'étude des auteurs profanes ; mais rien ne pouvait empêcher la victoire du Galiléen. La littérature païenne en pleine décadence n'avait plus que d'emphatiques rhéteurs, lorsque l'Église possédait saint Athanase, saint Basile, saint Grégoire de Nazianze et saint Jean Chrysostome. Saint Athanase, le grand évêque d'Alexandrie, l'adversaire d'Arius au concile de Nicée, le proscrit des empereurs, adressait aux églises d'Orient, du fond des cavernes de la Thébaïde et du tombeau de son père, où il était caché, ses écrits irréfutables, simples et lumineux comme son symbole. Saint Basile et saint Grégoire s'aimaient plus que deux frères. Saint Basile renonçait à ses richesses et à ses succès oratoires pour les contem-

plations de la solitude, et il en rapportait des trésors de science et de poésie qu'il mettait à la portée de tous, dans son *Hexaméron*. Saint Grégoire de Nazianze cherchait toujours à suivre son ami, et à l'imiter à force de travail, dans ses discours, ses lettres et ses poèmes, poursuivant Julien l'Apostat de ses *Invectives*, célébrant l'excellence du sacerdoce et plaidant la cause des pauvres. Saint Jean Chrysostome, la gloire de l'Orient, les délices de Constantinople, luttait contre les violences impériales, la corruption de la cour et le paganisme des mœurs et des fêtes. Il méritait les titres de *Bouche-d'or* et d'*Aumônier*, et terminait son éloquente et sainte vie dans le martyre de l'exil.

L'Occident eut ses gloires comme l'Orient. Saint Hilaire défendit la foi de Nicée avec saint Athanase et fut exilé comme lui. C'était en étudiant la littérature qu'il avait trouvé la vérité. La beauté des livres de Moïse et de l'Évangile lui avait fait abandonner le paganisme. Saint Jérôme le compare au plus grand de nos fleuves ; il l'appelle le Rhône de l'éloquence latine, *eloquentiæ latinæ Rhodanus*. Il lui ressemble par la profondeur de sa doctrine, la puissance de sa dialectique, l'ampleur de sa parole et la richesse des images qui en ornent le cours. Quelles fleurs charmantes put cueillir sa chère fille Abra !

Saint Ambroise, de grand magistrat devenu tout

à coup grand évêque, offre un admirable mélange de force et de douceur ; c'est le rayon de miel sur la langue du lion. Quoi de plus aimable que son *Traité de la virginité*, de plus touchant que ses lettres à sa sœur, que sa tendresse pour son frère? Quoi de plus imposant que sa résistance à l'impératrice Justine, que ses remontrances à Théodose? Saint Augustin, sa plus belle victoire, est peut-être le plus étonnant, le plus complet des Pères de l'Église. Que faut-il le plus admirer, sa science universelle, son éloquence, sa fécondité, son intelligence ou son cœur? ses *Confessions,* sa *Cité de Dieu,* ses sermons, ses commentaires sur les saintes Écritures, ou sa vaste correspondance? Saint Augustin sera toujours le grand théologien, tout lumière, tout amour.

Saint Jérôme termine le siècle littéraire de l'Église. Nul n'avait plus aimé que lui les auteurs profanes Après avoir fréquenté les écoles les plus célèbres de l'empire et vécu bien des années au milieu des splendeurs de Rome, il se reprocha d'être trop cicéronien, et courut se réfugier près de l'humble crèche de Bethléem, cherchant à effacer par les austérités de sa vie ses souvenirs trop mondains. Il entreprit la traduction des saintes Écritures. Son érudition et la connaissance des langues lui en facilitaient l'intelligence. Il lut toutes les interprétations

qu'en avaient données les Pères; mais, pour mieux en pénétrer le sens, il étudia l'hébreu avec les grandes dames romaines qui l'avaient suivi dans sa retraite; il sut alors par expérience qu'il y a dans le texte original de la Bible des délicatesses et des beautés que nulle autre langue ne peut exprimer. Saint Jérôme est orateur et poète. Il a, dans ses nombreux écrits, les formes abondantes et recherchées du IVe siècle, mais son principal mérite est d'avoir inauguré une phase nouvelle de la littérature chrétienne par ses travaux sur la sainte Écriture.

Les barbares envahissaient l'empire romain; les rhéteurs effrayés gardaient le silence. Les papes et les évêques allaient seuls au-devant des vainqueurs pour les soumettre à la loi du Christ et les civiliser. Il fallait reconstruire sur des ruines : la littérature chrétienne deviendra enseignante pour convertir ces hommes nouveaux; elle leur apprendra surtout à lire et à comprendre les saintes Écritures. L'Église cultivera cette terre, la fécondera et y fera naître d'abondantes moissons. Des générations d'écrivains et d'orateurs se succéderont pendant tout le moyen âge et n'auront pas de rivaux; car l'Église est alors seule éloquente et savante; elle a recueilli les épaves de la civilisation et elle prépare avec les trésors du passé les grandeurs de l'avenir.

Il faut suivre dans l'histoire cette renaissance

sociale et cet agrandissement du patrimoine littéraire de l'Église. Les Papes sont toujours les chefs du progrès. La voix de saint Léon et de saint Grégoire le Grand domine les tempêtes, les hérésies et les violences des conquérants. De grands évêques, saint Léandre, saint Isidore de Séville, saint Ildefonse de Tolède, saint Remy, saint Césaire, instruisent les peuples et les soumettent à l'autorité pontificale. Boèce et Cassiodore font pénétrer les lettres sacrées à la cour des barbares. L'Ordre de saint Benoît multiplie les manuscrits et forme des légions de missionnaires. Les écoles épiscopales et monastiques se fondent partout, et les grands siècles commencent. A la suite de saint Grégoire VII paraissent saint Pierre Damien, saint Anselme, saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, toutes ces lumières qui succèdent aux Pères des premiers siècles, qui se perpétuent dans saint François de Sales, Bossuet, Fénelon, Bourdaloue, et éclairent encore la chaire de Notre-Dame et le siège de saint Hilaire.

Avec les grands orateurs du IVe siècle, naissent les poètes qui baptisent les muses grecques et latines. Elles ne chantent plus les vainqueurs d'Olympie, les plaisirs de la table et les soupirs de l'amour profane; elles chantent les louanges de Dieu, la victoire du Christ, et les aspirations de l'âme vers l'infini. La harpe royale de David remplace la lyre sensuelle

d'Horace et d'Anacréon. Saint Grégoire de Nazianze exprime en vers ses mélancoliques contemplations; Synésius, revenu d'Alexandrie et d'Athènes, renonce à sa vie heureuse et tranquille pour être évêque de Ptolémaïs. Ses hymnes instruisent et charment son peuple qu'il défend et qu'il conduit, comme Tyrtée, aux combats. Saint Éphrem, le grand diacre d'Édesse, oppose ses chants populaires aux chants trompeurs de l'hérésie; il pleure les morts et console les vivants: il inaugure cette littérature syrienne, une des gloires du christianisme comme les littératures grecque et latine.

Saint Hilaire et saint Ambroise enrichissent la liturgie d'hymnes que nous chantons encore. Prudence consacre la richesse de son imagination et la tendresse de son cœur à célébrer le triomphe des martyrs. Saint Paulin de Nole, l'élève d'Ausone, bien supérieur à son maître, écrit des lettres en vers à ses illustres amis de Milan et d'Hippone, et dépose tous les ans, comme offrande, un poème sur le tombeau de saint Félix dont il s'est fait le gardien.

Enfin, au moyen âge, tous chantent, les papes, les évêques, les rois, les moines: c'est un concert universel. De toutes les églises d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, de France et d'Angleterre, des abbayes de Saint-Gall et de Saint-Victor, des monastères de tous les ordres religieux s'élèvent vers le ciel des

hymnes, des proses et des séquences pour toutes les fêtes, pour tous les élans de l'âme, des cantiques sacrés, doux comme l'*Ave maris stella*, joyeux comme le *Gloria laus*, terribles comme le *Dies iræ,* touchants comme le *Stabat*, triomphants comme le *Lauda Sion.* Poésie vivante qui enseigne et qui prie, poésie vraiment céleste que la Renaissance a méprisée, que le Jansénisme a profanée, mais que dom Guéranger a heureusement réhabilitée et glorifiée dans son *Année liturgique.*

Quoi de plus admirable que cette littérature chrétienne, cette grande littérature de la vérité, dont elle a toutes les splendeurs, littérature qui ravit l'intelligence et la volonté, littérature divine, qu'on ne peut comparer à aucune littérature humaine. Quand l'homme parle ou écrit, c'est son esprit qu'il montre et la louange qu'il cherche; mais l'orateur, le poète chrétien, s'oublie pour répéter ce que Dieu lui inspire, et pour le persuader à ses semblables. C'est parce qu'il croit, qu'il parle ; c'est parce qu'il aime, qu'il veut faire aimer. Cette littérature est aimante et paternelle; elle nous engendre à la vérité, les Pères grecs et latins sont nos pères dans la foi.

Et quelle fécondité, quelle abondance de chefs-d'œuvre! Quand on aperçoit dans une bibliothèque tous ces trésors de l'Église, tous ces auteurs rangés par siècles comme une armée en bataille, on est heureux

et fier d'appartenir à cette cité de Dieu, ornée de si beaux monuments et défendue par de si puissants remparts. Qu'est la littérature profane comparée à la littérature chrétienne ? La tente de l'Arabe aux pieds des pyramides; la terre et ses petits horizons dans l'immensité du ciel peuplé d'étoiles et de soleils.

Sans prétendre explorer toutes les sphères de la littérature chrétienne, ceux qui veulent étudier l'histoire de l'art doivent en connaître les grandes divisions et les principales beautés. La littérature est la reine des autres arts ; elle est l'âme de l'architecture, l'inspiration de la sculpture et de la peinture. On ne comprend les artistes d'une époque qu'en lisant les écrivains qui les ont enseignés. C'est aussi dans la littérature chrétienne que les artistes retrouveront les traditions de l'art; et plus ils remonteront vers la source, vers l'Évangile, plus ils se rapprocheront du vrai, et par conséquent du beau. L'effort le plus sérieux de notre siècle pour renouveler l'art chrétien a été celui de l'école d'Orsel et de Périn. Ces peintres doivent le mérite de leurs œuvres et l'heureuse influence qu'ils ont exercée à la lecture assidue et passionnée des saints Pères, qu'ils recommandaient sans cesse à leurs élèves.

5. — L'histoire de la littérature sacrée résume l'histoire générale de l'art chrétien, parce qu'elle en

explique les origines, les développements et les influences. L'Église devait enseigner toutes les nations et se faire comprendre par conséquent dans toutes les langues. Dieu perpétua le miracle de la Pentecôte, en lui donnant une langue spéciale, une langue universelle, invariable comme ses dogmes, n'ayant rien à craindre de la mobilité des langues vivantes. La langue latine est la langue de l'unité, la langue de l'infaillibilité, la voix de Rome qui se fait entendre jusqu'aux extrémités du monde. Aux premiers siècles, l'Église parla le latin en usage, et les apologistes formés aux meilleures époques n'étaient pas inférieurs aux orateurs païens. Loin de causer la décadence, ils la retardèrent, en vivifiant la langue par des idées nouvelles. Pour rendre ces idées, il fallait des expressions nouvelles; le droit d'innover, Horace lui-même l'avait proclamé au temps d'Auguste[1].

Les chrétiens changèrent le sens de quelques mots, simplifièrent la phrase et lui donnèrent plus de clarté et de concision; mais quand les barbares vinrent tout bouleverser, l'Église fixa sa langue pour

1. *Ad Pisones*, 58 :

Licuit semperque licebit
Signatum præsente nota producere nomen.
Ut silvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modo nata vigentque.

la préserver de leur envahissement. Elle fut fixée par la traduction des saintes Écritures et par les ouvrages qui en étaient l'explication. Le latin du IV[e] siècle devint la langue universelle que l'Église fit entendre à tous les dispersés de Babel. Ce ne fut pas là un des moindres bienfaits du christianisme, puisque cette langue mit en communication tous les peuples, et qu'elle forma et perfectionna leurs langues. Les plus étrangères au latin subirent son action bienfaisante par la doctrine et les idées supérieures qu'il leur communiqua. La langue de l'Église, jusqu'à notre époque, fut la langue de la philosophie, de la science et de la civilisation. Il est bien à regretter que l'Europe ne sache plus parler latin.

« La littérature et l'art d'un peuple, a dit le Père Ventura, ne sont que la traduction de sa théologie et de sa philosophie par la parole et par les signes. Le monde latin fit aussi cette traduction avec le zèle le plus ardent et un immense succès.

« De là cette langue française si philosophique, cette langue espagnole si grave, cette langue italienne si harmonieuse, et toutes les trois si riches, si énergiques, et en même temps si naïves, si pétillantes de grâces et si variées, et dans lesquelles la pensée chrétienne se reflète d'une manière si frappante et si pleine de charmes. Car il ne faut pas s'y tromper, ces belles langues ne sortirent pas du latin

païen de Cicéron, mais du latin tout chrétien de saint Léon, de saint Grégoire, de Bède, et de saint Bernard. De là ces poèmes des troubadours du moyen âge, ces chanteurs homériques des grandeurs du christianisme et des gloires nationales que les modernes ont eu l'indignité de tourner en ridicule, après les avoir exploités.

« De là surtout cette *Divine Comédie*, étonnante et radieuse manifestation de la théologie et de la philosophie catholique, le plus grand, le plus sublime de tous les poèmes; car c'est la grande épopée, dans un style presque divin, de l'état des âmes humaines dans le monde de l'éternité, tandis que les poèmes n'ont fait que tracer les jalousies et les crimes de l'homme dans le temps [1]. »

L'Église en fixant sa langue n'a pas nui à la littérature chrétienne; elle lui a donné au contraire plus de puissance, en lui donnant plus d'unité et de variété. Elle a conservé tous les chefs-d'œuvre des siècles antérieurs et les a offerts comme modèles à toutes les générations qu'elle a mission d'instruire. Dans son enseignement, l'antiquité profane n'a jamais été proscrite; on est même surpris de voir à quel point elle a passionné le moyen âge. Les auteurs païens furent alors plus étudiés qu'ils ne l'ont été à la Renaissance; mais, il faut le reconnaître aussi, ce fut

1. Ventura. *Pouvoir politique chrétien*, p. 172.

dans un but tout différent. Ce culte des classiques ne nuisait en rien à l'amour des Saintes Écritures, il servait à former le style et à délasser l'esprit. On s'efforçait de rendre chrétiens les poètes païens, et on inventait au besoin des légendes pour le faire croire. Virgile devenait un prophète du Messie, et Ovide cachait sous ses *Métamorphoses* les vérités les plus sublimes de l'Évangile. La mythologie tout entière n'était qu'un vaste symbolisme chrétien que pouvait expliquer l'Orphée des Catacombes. Mais cette littérature ingénieuse n'envahit jamais le sanctuaire, et ne profanait pas la doctrine et les prières de l'Église, tandis que la Renaissance non seulement voulut renouveler les idées et les mœurs du paganisme, mais elle eut la prétention d'en appliquer le langage aux choses les plus saintes de notre religion. Le cardinal Bembo, qui méprisait le latin de l'Église, résumait la page la plus divine de l'Évangile, l'institution de l'Eucharistie, par ce vers sacrilège:

Tum Christus sociis Bacchum Cereremque ministrat.

Les siècles les plus agités de notre histoire ont été les siècles les plus littéraires, comme le remarque très bien le savant professeur de l'université catholique d'Angers, l'abbé Pasquier, dans son beau travail sur un moine bénédictin du XIe siècle[1]. Au

1. *Baudry, abbé de Bourgueil, archevêque de Dôle* (1046-1130),

milieu de tant de violences et de ruines, « on est tout étonné, dit-il, de voir comme un monde nouveau qui vit dans le calme de la religion et des études, qui ne connaît que les exercices pacifiques de l'éloquence et de la poésie. Ce sont comme deux sociétés de mœurs, d'habitude d'esprit si différentes, qu'on les dirait complètement étrangères l'une à l'autre. L'une prie et étudie; l'autre s'agite et livre des batailles. » Cette terre bouleversée devient féconde; les caractères grandissent, l'esprit se réveille, l'imagination s'enflamme; partout se développent les éléments d'une véritable renaissance littéraire, comme, sur un champ de carnage, on voit paraître au printemps une verdure plus abondante et plus fleurie.

Les monastères rivalisent entre eux; c'est une exubérance classique qui ne se trouve à aucune époque. On s'écrit en vers, on échange des poèmes; on se parle en hémistiches de Virgile, en périodes de Cicéron. Et ce ne sont pas seulement les moines qui ont cette ardeur, les religieuses même la partagent et l'augmentent. La force de la virilité s'unissait ainsi à la douceur de la maternité pour élever et former cette jeune littérature.

On sait l'action de la femme sur la société chrétienne, mais on ne remarque pas assez l'influence

d'après les documents inédits, par l'abbé Pasquier, directeur de l'école Saint-Aubin d'Angers.

qu'elle exerça sur la littérature. Non seulement elle inspira, elle excita les poètes, comme sainte Radegonde le faisait pour Fortunat, l'auteur du *Vexilla regis*, mais elle les imita et ne leur fut pas inférieure. Les monastères de moniales devinrent des écoles où l'on étudia les langues savantes, et où se donna cette éducation virile qui forma les mères et les femmes des Croisés.

Le xe siècle est peut-être le plus mal famé de l'histoire. Le monde, bouleversé par la barbarie, semble effrayé et découragé dans l'attente de l'an mil. C'est alors cependant que paraît la muse chrétienne, Hroswitha, une religieuse allemande, à laquelle notre dix-neuvième siècle n'a pu refuser son admiration. L'étude de ses œuvres nous montre très bien ce travail du moyen âge sur la littérature païenne, cet effort pour la purifier et préparer ainsi les littératures nationales de la chrétienté.

Hroswitha, la moniale de Gandersheim, savait le latin, le grec, la philosophie d'Aristote, la musique, l'astronomie, et tous les arts libéraux. Deux religieuses de son monastère avaient été ses seuls maîtres et lui avaient fait goûter les bons auteurs. Elle s'était exercée à la poésie « pour ne pas enfouir le talent qui lui avait été confié, et pour lui faire rendre quelques sons à la louange de Dieu. » Elle composa en vers alexandrins des poèmes sur Notre - Seigneur

la Sainte Vierge et les saints ; mais ce qui la rend surtout célèbre, ce sont ses pièces de théâtre. Elle a lu Térence, l'auteur intraduisible, et c'est pour honorer et recommander la chasteté qu'elle a voulu l'imiter. « J'ai voulu, dit-elle dans sa préface, substituer les histoires édifiantes des vierges pures aux dérèglements des femmes païennes, et célébrer, selon la faible mesure de mon talent, les victoires de la chasteté, surtout celles où triomphe notre faiblesse et où la brutalité des hommes est confondue. » Tout en admirant la grâce, le naturel et la nouveauté de ces pièces de théâtre, on peut s'étonner, à notre époque, des sujets choisis et des sentiments exprimés; mais on doit voir dans cette liberté une preuve de la pureté des mœurs, et la confiance d'une vertu qui regarde le mal en face. La décence du langage cache trop souvent la corruption du vice et le fait pénétrer plus facilement dans les cœurs.

Le théâtre de Hroswitha est écrit en latin rimé. Cette forme, très en vogue au moyen âge, est à remarquer dans l'histoire de la littérature, car elle est un des éléments de nos littératures modernes. Les poètes chrétiens continuèrent à employer dans leurs imitations classiques et dans leurs hymnes sacrées la versification ancienne en usage au VIe siècle ; mais ils en adoptèrent en même temps une plus simple et plus populaire. La quantité, la prosodie des brèves

et des longues était difficile à saisir pour les différents peuples convertis à l'Église. La diversité de la prononciation, la rudesse de l'accent, devaient en troubler l'harmonie. On remplaça la quantité par le nombre de syllabes et par la rime, dont le rythme était plus accessible à tous et aussi plus favorable à la musique. De ce système de versification est sortie la versification des langues modernes. Notre vers, avec sa rime et son hémistiche, vient des vers latins rimés du moyen âge, et la prose cadencée de Hroswitha est le modèle de nos vers libres, si harmonieux dans les fables de La Fontaine et les chœurs de Racine.

Les monastères semblent n'avoir étudié la littérature païenne que pour l'enseigner chrétiennement aux peuples dont l'Église leur confiait l'éducation. Lorsque ces peuples eurent atteint leur majorité et possédèrent des littératures nationales, lorsque la France eut sa *Chanson de Roland* et l'Italie son poème du Dante, ce culte de l'antiquité, ces imitations classiques des auteurs profanes cessèrent dans les écoles monastiques, et la poésie chrétienne s'épancha en prose et en vers dans les écrits de saint Bernard, de saint Bonaventure, du bienheureux Suso, de Thaulère, de Thomas Celano et de Jacopone. A Hroswitha succédèrent sainte Hildegarde, sainte Gertrude, sainte Mechtilde, sainte Catherine de Sienne, et sainte Thérèse.

L'Église conserve et augmente toujours ses trésors littéraires, offrant ainsi à l'art chrétien l'élément religieux qui peut seul entretenir sa vie et réparer toutes ses défaillances. La littérature chrétienne se résume dans la sainte liturgie. L'Église y prépare pour chaque jour un festin magnifique à tous les invités du Roi de l'Évangile : l'Agneau divin se donne en nourriture avec les mets les plus délicats, les fruits les plus savoureux de tous les pays, de tous les temps. Ces mets, ces fruits, sont les paroles du Verbe répétées par les Prophètes, les Apôtres, les Docteurs, les prières, les hymnes inspirées par l'Esprit saint et chantées par l'amour. N'est-ce pas l'art par excellence, l'art qui rassasie l'intelligence et le cœur !

Vous en jouissez, Madame ; Notre-Seigneur vous a rendu au centuple, dès cette vie, ce que vous avez quitté pour le suivre. Que sont les jouissances artistiques du monde, ses plaisirs, ses concerts, ses musées, comparés à la paix du cloître, aux fêtes de l'Église, aux douceurs de la psalmodie, aux harmonies de l'orgue, aux richesses de votre bibliothèque ? Vous vivez, vous priez, vous conversez avec vos sœurs, avec les anges et les saints. Vous entendez les plus beaux cantiques des siècles, vous goûtez les chefs-d'œuvre de la littérature chrétienne ; il n'y a au delà que le ravissement du ciel.

XVII

ARCHITECTURE BYZANTINE

1. L'Église et l'élément social de l'art. Saint Benoît, saint Grégoire le Grand et Charlemagne. — 2. L'architecture chrétienne, byzantine et romane. Sainte Sophie, Justinien. — 3. Qu'est-ce que l'architecture byzantine. Origines romaine et asiatique. Erreurs de Viollet-le-Duc.

Madame,

1. — L'Église, par ses dogmes, sa liturgie et sa littérature, avait donné à l'art chrétien son élément religieux; elle devait aussi préparer son élément social, par sa morale, ses exemples, et son action sur la famille et la cité. L'œuvre était difficile, et son accomplissement fut une des plus miraculeuses victoires de l'Évangile. La civilisation romaine était le grand obstacle; son éclat, son organisation puissante ne servaient qu'à précipiter la dégradation humaine. Le despotisme impérial courbait toutes les têtes; le sénat obéissait à Tibère et le peuple-roi applaudissait Néron. Les vainqueurs du monde ne demandaient plus

que du pain et des spectacles, *panem et circenses*, du pain trempé dans le sang des gladiateurs. Les richesses appartenaient au petit nombre et se dépensaient en luxe et en débauches. Le travail était la part de l'esclave; le divorce détruisait les mœurs et la famille, et ceux qui se rappelaient encore les gloires de la patrie croyaient sauver leur honneur par le suicide.

L'Église seule luttait contre cet état social par ses apôtres et ses martyrs. Sa doctrine apportait la liberté au monde avec la vérité, en lui apprenant qu'il valut mieux obéir à Dieu qu'aux hommes, et que la victoire est à ceux qui ne craignent pas la mort. Les chrétiens descendaient dans l'arène à la place des gladiateurs et enseignaient la foi, sous la dent des bêtes féroces; ils convertissaient leurs bourreaux et leurs spectateurs. Les riches sacrifiaient leurs trésors; les maîtres embrassaient leurs esclaves; les vierges purifiaient le foyer domestique, et la charité organisait l'inégalité providentielle des conditions.

Les papes baptisèrent enfin les empereurs et purent travailler plus librement à la régénération sociale. Ils eurent d'abord à combattre les princes chrétiens qui prétendaient rester pontifes comme les césars, et conserver sur la religion une autorité suprême. Saint Gélase dut leur apprendre

que Notre-Seigneur Jésus-Christ, le prêtre et le roi véritable, avait séparé les fonctions des deux puissances, et que les empereurs devaient être soumis aux évêques dans l'enseignement et l'administration des choses divines, comme les évêques leur obéissaient dans le gouvernement des choses temporelles. L'Église n'intervenait dans les affaires séculières que par les principes de justice qu'elle fixait et par les exemples qu'elle donnait.

Un des moyens les plus puissants de son action sur la société fut assurément la vie monastique. La solitude continua les affirmations de l'amphithéâtre. Les moines, comme les martyrs, enseignèrent la vérité; par leur renoncement et leur immolation volontaire, ils établissaient sur les conseils évangéliques les bases d'une civilisation nouvelle. Ces hommes, qui fuyaient le monde, devaient en être les sauveurs. Ils quittaient les biens de la terre pour ceux du ciel, et trouvaient dans les vœux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance la paix de l'âme, la lumière de l'intelligence et la force de la volonté. Le religieux, en travaillant à sa sanctification, devenait le modèle du citoyen; il lui apprenait à se vaincre lui-même et à se dévouer aux autres. Il honorait le travail par son exemple, et fécondait la propriété pour en faire le patrimoine du pauvre

et le trésor de la charité. Il se soumettait à l'autorité comme à Dieu même, et s'il était obligé de commander, c'était pour être le serviteur de tous.

Il est incontestable que l'ordre de saint Benoît contribua puissamment à civiliser le monde et à rendre chrétienne la législation. Sa règle, destinée à sanctifier les âmes, sanctifia aussi les relations sociales; elle utilisa toutes les aptitudes et tous les instants de la vie pour les besoins du corps et de l'esprit. Les monastères devinrent, dans toute l'Europe, des écoles où les peuples venaient apprendre, avec la vraie doctrine, l'agriculture, l'industrie, les sciences et les beaux-arts.

Saint Grégoire le Grand, disciple de saint Benoît, fut le pape qui associa le plus étroitement l'élément religieux à l'élément social. Sa vaste correspondance nous initie à ce travail réparateur ; elle nous le montre administrant le patrimoine de l'Église, réglant avec sagesse les rapports et les droits du riche et du pauvre, défendant les faibles contre les barbares. Forcé de remplacer l'empereur, il devient malgré lui le maître de Rome pour en être le sauveur; il unit dans sa personne le pouvoir temporel au pouvoir spirituel, et se montre le représentant de Celui qui est le père de toute paternité, de toute puissance. Il protège l'Italie contre les Lombards,

rend l'Espagne catholique, convertit l'Angleterre et révèle à la France sa mission sublime de fille aînée de l'Église. Il s'attache par l'amour tous les peuples d'Occident, et fonde ainsi la chrétienté dont Charlemagne devait être l'empereur.

La papauté en couronnant Charlemagne achevait l'œuvre de saint Grégoire et présentait au monde le type du prince chrétien. Le barbare, agenouillé au tombeau du Prince des Apôtres, se relevait l'héritier des civilisations antiques. L'Église lui confiait tout ce qu'elle avait sauvé, et le chargeait d'inaugurer une véritable renaissance sociale. Elle récompensait ainsi l'usage qu'il avait fait de sa puissance pour assurer son indépendance et sa liberté. Charlemagne, le *dévot défenseur de la sainte Église et l'auxiliaire du siège apostolique en toutes choses*, devenait le vicaire du Christ et le père de l'Europe [1]. Ses capitulaires soumettaient les peuples aux lois de l'Évangile. Son épée victorieuse commençait les croisades, en arrêtant au midi le flot envahisseur de l'islamisme et en conquérant au nord de nouveaux royaumes à la vérité. Son règne était le règne du Christ : *Regnante domino nostro Jesu Christo in perpetuum.*

1. « Karolus gratia Dei rex regnique Francorum rector, et devotus Ecclesiæ defensor atque adjutor in omnibus apostolicæ sedis. » (*Baluze* t. I, p. 189.)

L'empire de Charlemagne ne dura pas. Dieu avait voulu seulement le présenter au monde, comme le modèle du pouvoir chrétien. Ses successeurs n'héritèrent pas de son génie et furent trop souvent les persécuteurs de l'Église, au lieu d'en être les défenseurs; mais son exemple resta, et tous ceux qui le suivirent furent récompensés, dès ici-bas, par la gloire. Nous voyons dans l'histoire le sceptre de l'art chrétien passer aux princes et aux peuples les plus fidèles et les plus dévoués au Saint Siège.

L'architecture représente l'élément social de l'art chrétien, comme la littérature en représente l'élément religieux; elle est une des formes extérieures du culte, mais elle a besoin des développements de la civilisation. Ses progrès réclament les lumières de la science, l'intervention du pouvoir et le concours du peuple. L'architecture n'est pas un art individuel : ses monuments expriment des croyances communes, des idées nationales, et se rattachent par conséquent aux événements publics. Pour bien les comprendre et les apprécier, il faut en connaître les origines et les dates. L'histoire de l'Église doit être liée à l'histoire des peuples, dans l'étude de l'architecture chrétienne.

Là comme ailleurs, l'homme ennemi a semé

l'erreur dans le champ du Père de famille, et il est nécessaire de contrôler avec attention les conclusions de l'archéologie. Comme chrétiens, nous devons toujours chercher dans la vérité ce qui est le plus glorieux à Notre-Seigneur Jésus-Christ et à notre Mère, la sainte Église catholique.

2. — L'architecture chrétienne se divise d'abord en deux branches, l'architecture byzantine et l'architecture romane; et une des premières erreurs à combattre est la prééminence qu'on attribue à l'Orient sur l'Occident, la priorité de l'architecture byzantine et son influence décisive dans la renaissance des beaux-arts en Europe. Constantinople aurait dominé Rome par ses savants et ses artistes, et nous aurait sauvés de l'ignorance et de la barbarie. Comment admettre sans examen un préjugé semblable? Comment croire que l'hérésie a pu nous enseigner le vrai, et que la corruption du bas-empire a été pour nous la source du beau? Byzance ne pouvait pas plus influencer notre architecture par son élément religieux que par son élément social; sa religion et ses empereurs ne furent jamais que des causes d'antagonisme entre l'Orient et l'Occident; elle patronna l'arianisme contre Rome et persécuta les

papes. Elle opprima l'Italie au lieu de la défendre, brisa les saintes images et préféra le turban à la tiare. Pendant tout le moyen âge, elle n'eut avec l'Europe que des rapports de luxe, de commerce et d'industrie. Elle lui vendit des étoffes, des bijoux, des manuscrits; mais elle en fut toujours séparée par son schisme et sa politique, et jamais l'archéologie ne prouvera qu'elle eut une influence véritable et prépondérante sur notre architecture.

Lorsque, suivant le plan de la Providence, Constantin transporta son trône sur les rives du Bosphore, quelle fut l'architecture de sa nouvelle capitale? L'architecture de Rome, assurément. Il en fit copier les monuments, les cirques, les thermes, les palais et les édifices religieux. Au sortir des catacombes, l'Église avait dû choisir une architecture en rapport avec ses dogmes et son culte. Le temple païen ne pouvait lui convenir; il ne s'agissait plus d'abriter une statue et de faire fumer un peu d'encens sous un portique; il fallait convoquer les hommes devant Dieu pour leur enseigner la justice et pour les unir dans l'adoration et la charité. La basilique romaine fut le type préféré. L'Église cependant ne rejeta pas d'autres formes; elle consacra pour son usage des édifices circulaires, et la coupole du Panthéon couronna le baptistère de Constantin. Cons-

tantinople adopta pour ses églises la basilique et la coupole romaines, et sainte Hélène en couvrit, à Béthléem et à Jérusalem, le berceau et le tombeau du Christ.

La coupole est donnée comme forme principale de l'architecture byzantine, et celle de Sainte-Sophie passe pour être la mère et la reine de toutes les autres. On ne peut nier cependant son origine romaine, mais on établit une différence entre les coupoles élevées sur un plan circulaire et les coupoles inscrites dans un rectangle, et portées par conséquent sur des pendentifs. Ces détails de construction intéressent plus la science que l'esthétique. La difficulté d'appareiller les pendentifs ne pouvait arrêter les architectes romains, si habiles dans la disposition des voûtes, et il est très probable qu'ils élevèrent des coupoles sur pendentifs dans leurs thermes et leurs mausolées. Mais si ce système de coupole ne vint pas d'Italie, l'architecture byzantine a pu facilement l'emprunter à l'Asie, où nous le retrouvons dans un grand nombre de monuments. La forme la plus caractéristique de l'architecture byzantine fut la croix grecque, dont la coupole est le centre et le couronnement. Cette disposition n'influença pas l'architecture romane, où elle ne se trouve qu'exceptionnellement; et d'ailleurs Sainte-Sophie

n'en a pas donné le modèle, car elle était en usage bien avant le règne de Justinien.

Sainte-Sophie ne mérite pas sa réputation. Elle me semble plutôt un monument de décadence qu'une date de progrès. J'admire d'abord fort peu son fondateur, et pour donner le nom de *grand* à Justinien, il fallait que l'empire fût déjà tombé bien bas. Son règne n'offre qu'une suite d'intrigues, d'émeutes et d'injustices. Pendant que ses généraux remportent quelques victoires, interrompues par leurs disgrâces, et qu'il achète à prix d'argent la paix des Barbares, il se passionne pour les querelles du cirque et se livre à tous les caprices de l'impératrice Théodora, la fille prostituée d'un gardien des bêtes de l'amphithéâtre. Sa gloire de législateur est très contestable; il confie à des jurisconsultes romains une compilation de lois anciennes qu'il ne cherche pas à christianiser avec le concours de l'Église, comme le fit Charlemagne. Ses prétentions théologiques le rendirent ridicule et persécuteur.

Lorsqu'il voulut reconstruire Sainte-Sophie, brûlée dans une révolte populaire, et qu'il eut la prétention de bâtir le *monument le plus magnifique qu'on eût élevé depuis la création,* il écrivit aux satrapes de l'Asie et aux gouverneurs des provinces de lui envoyer les marbres, les

colonnes et les sculptures des temples et des monuments anciens. Ce procédé un peu barbare ne témoigne pas d'une grande intelligence de l'art et devait nuire à l'unité de l'œuvre qu'il projetait. C'est ainsi qu'il se procura les colonnes du temple de Balbeck, bâti par Aurélien, et du temple de Diane à Éphèse. Ce n'est pas avec des matériaux semblables qu'on invente un style nouveau, une architecture byzantine. Constantinople était toujours une ville romaine; l'influence asiatique y avait développé seulement quelques vices de plus. Le latin y était encore la langue officielle, et si les architectes choisis avaient des noms plus grecs que les collègues de Tribonien, leur œuvre devait être aussi une compilation et représenter cet art asservi à la civilisation du peuple-roi.

Justinien fut un grand bâtisseur comme l'empereur Adrien. Il rêva une église extraordinaire par son plan et ses dimensions, et il la fit plus riche que belle. Son plan comme basilique s'éloigne autant de la forme latine que de la forme grecque. La nef principale est isolée des bas-côtés. La coupole centrale est soutenue par deux demi-coupoles qui sont appuyées sur d'autres demi-coupoles, et l'ensemble de cette disposition ne donne pas cette paix, cette clarté, cette simplicité que l'œil désire. Les anciens auteurs ont

comparé Sainte-Sophie comme plan à un hippodrome; j'y verrais plutôt une imitation des thermes romains. Les piliers supportent mal les voûtes, et les fenêtres, percées dans leurs courbes, ne sont pas heureuses. Les lignes et les compartiments qui divisent les surfaces ne rappellent en rien l'élégance et la variété de l'architecture grecque.

Comme solidité, Justinien réussit peu, malgré ses précautions minutieuses et ses cérémonies symboliques, puisque, dix-sept ans après, la coupole s'écroula et qu'il fallut la reconstruire en renforçant toutes les murailles. Ce qui fut le plus remarquable dans la construction de Sainte-Sophie, ce sont les sommes incroyables qui furent dépensées, le luxe de l'ornementation, l'éclat des mosaïques, la richesse de l'ameublement et la profusion des vases sacrés. L'or fut fondu avec des perles et des diamants pour le rendre plus précieux. Le trésor impérial s'épuisa et il fallut multiplier les impôts pour terminer cette gigantesque entreprise. Le jour de la dédicace, Justinien s'écria : « Gloire à Dieu qui m'a jugé digne d'accomplir cet ouvrage! je t'ai vaincu, Salomon! » C'était se faire une étrange illusion.

L'œuvre de Justinien est isolée dans l'histoire de l'art. Sainte-Sophie ne ressemble pas aux églises bâties en Orient avant ou après le VI[e] siècle, et si

elle les surpasse en dimension, elle ne les représente pas comme style et comme disposition. Quoique moitié moins grande que Saint-Pierre de Rome, elle impressionne cependant davantage, parce que ses proportions ne sont pas neutralisées par des détails et des figures exagérés. Sa coupole surbaissée produit plus d'effet que celle de Michel-Ange, qui est trop élevée et ne se lie pas aux nefs qu'elle domine. La célébrité de Sainte-Sophie vient surtout de sa destinée. Après avoir été le foyer du schisme, elle est devenue le centre de l'islamisme. Elle est vénérée par les disciples du Coran, et les partisans de Photius la regardent toujours comme leur métropole, tandis que les catholiques espèrent la purifier un jour et y célébrer la messe. Mais si l'accomplissement de la prophétie du comte de Maistre permet de l'étudier plus complètement, la science n'y découvrira pas, je crois, le type de l'architecture byzantine et la preuve de son influence sur notre architecture occidentale.

3. — Qu'est-ce que l'architecture byzantine? Il me semble qu'il n'en est pas de moins déterminée, de plus difficile à définir. Les architectures que nous appelons égyptienne, indienne, chinoise, grecque ou romaine, se reconnaissent à première

vue, parce qu'elles ont des formes très précises et des monuments très caractérisés. Il n'en est pas de même pour l'architecture byzantine. Nous nous en faisons une idée vague, d'après quelques détails de nos monuments que nous attribuons sans preuve à l'influence orientale : des portes et des fenêtres à plein cintre, des moulures abondantes, des animaux fantastiques, des ornements bizarres, des enlacements qui ne se trouvent même pas dans les édifices du Bas-Empire. Nous faisons entrer dans nos classifications archéologiques un style *romano-byzantin* dont nous établissons la filiation par trois églises, Saint-Vital de Ravenne, Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux. Ces églises ne prouvent rien; elles seraient tout au plus des exceptions, et je suis persuadé qu'on reconnaîtra un jour qu'il n'y a pas plus d'architecture byzantine en Occident qu'il n'y a d'architecture *gothique* et *lombarde*.

L'art byzantin nous est peu connu. L'étude de ses monuments est encore très incomplète, et il serait très difficile d'en bien déterminer les éléments. C'est une architecture hybride, dont l'origine romaine est profondément modifiée par l'influence asiatique, et, selon moi, cette modification est postérieure au règne de Justinien. Qui pourra discerner dans une église d'Athènes, ou dans une mosquée de Constantinople,

le plan primitif et la part qu'il faut faire aux Grecs catholiques ou schismatiques, aux Vénitiens et aux princes latins, qui tour à tour y ont apporté des changements? Il est certain qu'il y eut entre la Grèce et la Perse, par la guerre, les traités et le commerce, un mélange de goûts, un échange de procédés, une alliance de formes, qui produisit un art original et nouveau, très différent de l'art antique, s'en rapprochant seulement par la simplicité des lignes, par la sobriété de l'ornementation, et se caractérisant surtout par ses gracieuses coupoles et ses élégantes arcades. Les petites églises grecques n'ont aucune ressemblance avec Sainte-Sophie, et aucune parenté avec nos églises d'Occident.

L'influence de l'architecture byzantine ne saurait s'expliquer par l'histoire; elle est contredite par tous les événements politiques et religieux du moyen âge. Elle est cependant affirmée par de savants auteurs et donnée comme une vérité incontestable dans la plupart des livres élémentaires d'archéologie. Il faudrait bien des dissertations pour détruire ce préjugé; je n'ai pas la prétention de l'entreprendre; j'indiquerai seulement les faits qu'on doit étudier pour éclairer la question et rejeter une erreur qui intéresse l'honneur de l'Église.

L'autorité la plus sérieuse à combattre est celle de Viollet-le-Duc. Vous connaissez cet auteur, Madame,

et vous avez sans doute autrefois feuilleté son *Dictionnaire d'architecture.* Il faut le reconnaître, Viollet-le-Duc a rendu de grands services à la science, et contribué plus que tout autre à la réhabilitation de notre architecture nationale; il en a démontré le mérite et l'originalité, il en a exposé avec talent les développements et les procédés; ses dessins sont d'une clarté admirable, et ses restaurations sont généralement intelligentes et consciencieuses. A défaut d'autres œuvres, elles peuvent suffire à sa réputation. L'évidence des faits, les merveilles de l'art chrétien, l'obligent même souvent à rendre hommage à l'heureuse action de l'Église, à la fécondité des écoles monastiques, et surtout à la toute-puissante intervention de la papauté dans les choses sociales : « Il ne faut pas, dit-il, juger cette intervention des pontifes romains avec nos idées modernes. Il faut songer qu'au milieu de cette anarchie, de ces empiétements de tous les pouvoirs les uns sur les autres, de cette oppression effrénée de la force brutale, cette suzeraineté qu'acceptait la chaire de saint Pierre devait opposer une barrière invincible à la force matérielle, établir l'unité spirituelle, constituer une puissance immense en plein cœur de la barbarie, et c'est ce qui arriva. »

Il faut cependant contrôler avec soin les appréciations historiques de Viollet-le-Duc; car il se laisse

souvent, lui aussi, aveugler par les *idées modernes;* et si, en qualité d'archéologue, il ne fait pas dater des principes de 89 notre art national, il s'égare dans les théories du rationalisme et dans les rêves de l'école libérale. Pour ne pas trop attribuer à Rome la renaissance de l'art chrétien, il prétend que « les dernières lueurs des arts antiques avaient disparu en Occident » et qu'il fallut, au VIIIe siècle, en aller chercher les traditions en Orient. Il affirme qu'à cette époque les constructeurs romains étaient tombés dans une profonde ignorance. Ceci prouve que Viollet-le-Duc n'a pas aussi bien étudié les monuments d'Italie que ceux de France; car il est certain que l'architecture a toujours été cultivée à Rome, que les papes y ont bâti, de siècle en siècle, des églises qui ne le cédaient en rien à celles de Constantinople, et que s'ils ont accueilli des artistes grecs chassés par la persécution des empereurs, il n'en a pas moins existé, même pour la peinture, une école romaine qui a pu donner des maîtres et des modèles à toute l'Europe.

Viollet-le-Duc n'a pas visité la Grèce; s'il avait consulté du moins les archéologues et les artistes qui l'ont explorée, il n'eût pas attribué à l'Orient une influence véritable sur notre art national. Didron, qui a parcouru la Grèce, et rapporté du mont Athos un manuscrit si précieux pour l'iconographie chré-

tienne, ne reconnaît pas pour nos maîtres les Grecs du bas-empire. « On disserte, dit-il, depuis longtemps et sans résultat sur l'influence que l'art byzantin a exercée sur le nôtre ; on ne s'est pas encore entendu. Les uns confondent à tout propos le byzantin avec le roman ; ils les amalgament, en appelant romano-byzantines les églises cintrées, ornées de mosaïques, ou portant une décoration dont l'or, les perles, les riches tissus, font les frais. Les autres, ce sont les plus instruits et les moins nombreux, établissent des distinctions fondamentales entre le byzantin et le roman, et ne voient pas en quoi les églises de l'Auvergne, par exemple, ressemblent soit à la Métamorphose d'Athènes, soit à Sainte-Sophie de Constantinople. Si l'on retranche Saint-Front de Périgueux, duquel procèdent nos quelques églises à branches égales, ou longues et couvertes en coupoles, la France ne possède aucun édifice auquel puisse convenir la qualification de byzantin [1].

M. de Verneilh, en traitant des *influences byzantines,* distingue les coupoles byzantines des rotondes romaines. « Ces églises en rotonde, dit-il, ont préparé Sainte-Sophie et se sont perpétuées après cet édifice. Entre ces rotondes et la coupole sur pendentifs, entre Saint-Vital et Sainte-Sophie, il n'y en

1. *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine,* Introduction, p. XXXIX.

a pas moins un abîme... nos rotondes sont purement indigènes. En un mot, dans leur ensemble, elles ne constituent pas l'architecture byzantine en France, telle que je la conçois, telle que je l'ai étudiée[1]. »

Du reste, à défaut d'études spéciales en Italie et en Grèce, l'histoire aurait dû éclairer Viollet-le-Duc et lui démontrer que les relations politiques et religieuses de l'Orient et de l'Occident au moyen âge rendaient impossible l'influence de l'architecture byzantine sur l'architecture romane, qui lui fut très supérieure.

1. *Annales archéologiques,* t. XIV, 1853.

XVIII

ARCHITECTURE ROMANE

1. Invasions des barbares. Théodoric. Rapports de l'Orient et de l'Occident. Renaissance des sciences et des arts à Rome. — 2. Architecture romane. Écoles du Rhin et du Midi. Saint-Marc de Venise. Saint-Front de Périgueux. Le Saint-Sépulcre. — 3. Classification de l'architecture chrétienne. Causes de ses développements et de ses variétés. Écoles monastiques.

Madame,

1. — Lorsque les peuples du Nord envahissent les frontières de l'Empire et s'établissent dans les Gaules, l'Italie et l'Espagne, leurs chefs n'ont pas d'architectes, mais des soldats; ils quittent leurs tentes pour les palais de ceux auxquels ils prétendent succéder, ils adoptent leurs coutumes, leurs usages et leur luxe. La grandeur de Rome les fascine : les empereurs de Constantinople sont des ennemis qu'ils combattent et qu'ils méprisent, mais ils respectent la puissance mystérieuse qui réside dans la Ville éternelle, et ils en reçoivent des leçons pour tout ce qui regarde les sciences et les arts.

Leur ambition est de ressembler aux Romains : c'est en les imitant qu'ils deviendront réellement les maîtres. Viollet-le-Duc reconnaît qu'il en fut ainsi pour les Francs; la chose est encore plus évidente pour les Goths et les Lombards.

Théodoric est la personnification la plus remarquable de cette assimilation romaine. Élevé à Constantinople et chargé par l'empereur d'aller combattre les Hérules, il fait la guerre à son profit et devient le maître de l'Italie par ses victoires et ses alliances.

Tous ses efforts tendent à rendre romain son peuple, par son administration, ses lois, et la protection qu'il accorde à l'agriculture, au commerce et aux arts. Il visite Rome avec enthousiasme, revêt la toge, flatte le sénat, s'entoure de patriciens et de savants, se lie d'amitié avec Boèce et Symmaque, et choisit pour ministre Cassiodore. Il admire et conserve les anciens édifices ; il écrit à ses architectes : « Vous réparerez les monuments qui ont souffert de la guerre, mais de telle sorte qu'ils ne paraissent pas avoir été réparés, et qu'ils soient seulement rétablis dans leur état primitif. » Tous les monuments qu'on lui attribue, à Rome, à Spolette, à Terracine, sont de style romain, et la rotonde qu'il fit construire à Ravenne, pour lui servir de tombeau, est une imitation des mausolées d'Auguste et d'Adrien. Sa fille, Amalasunthe, suivit la même ligne de conduite, et

les seigneurs goths se révoltèrent contre elle sous prétexte qu'elle donnait une éducation trop romaine au jeune prince dont elle avait la tutelle.

Les victoires passagères de Bélisaire et de Narsès et l'occupation de Ravenne par un exarque grec n'introduisirent pas en Italie l'architecture byzantine. L'église de Saint-Vital, qu'on cite toujours comme le point de départ de l'influence orientale, a été bâtie quelques années après Sainte-Sophie, et ne lui ressemble en aucune manière. Elle lui est, selon moi, supérieure comme plan, élégance et légèreté Elle a été copiée sur les rotondes et les baptistères de Constantin. Les empereurs de Constantinople envoyaient en Italie des pillards plutôt que des architectes, et à Ravenne même, peu de temps après la construction de Saint-Vital, sous la domination des Grecs, l'évêque Ursicinus fit élever la grande et magnifique église de Saint-Apollinaire, en se conformant exactement à l'ancien type et au style romain [1].

Les Lombards n'avaient pas d'architectes, et quand ils vinrent s'emparer des riches plaines que le Pô fertilise, est-ce à Byzance qu'ils allèrent demander des artistes ? Pendant deux siècles que dura leur domination, on a remarqué qu'ils ne furent pas deux semaines en paix avec les Grecs, et il est

1. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art,* 1 vol., p. 305.

maintenant surabondamment prouvé que, dans toutes les villes qu'ils occupèrent, ils imitèrent les basiliques, les palais et les monuments qu'ils avaient sous les yeux. Les deux églises les plus authentiques et les mieux conservées de l'époque lombarde sont Saint-Michel et Saint-Frediano, de Lucques. Ce sont deux basiliques romaines qui rappellent beaucoup l'église de Saint-Clément. Les Lombards, surtout après leur conversion, sous le pontificat de saint Grégoire le Grand, se naturalisèrent Romains. Ils prirent le langage, le costume, les usages des peuples qu'ils avaient vaincus, et n'acceptèrent jamais l'influence des Grecs, qu'ils avaient sans cesse à combattre.

Pendant que les barbares se civilisaient en Italie, que faisaient les Grecs à Constantinople? Ils s'avilissaient dans la corruption des mœurs, les querelles du cirque, les révolutions politiques et les émeutes populaires. Ils se cachaient derrière leurs murailles pour se défendre contre l'ennemi qu'ils ne pouvaient éloigner par les armes. Les orateurs et les poètes vendaient aux riches leurs éloges ampoulés, et les savants travaillaient, comme Photius, à propager l'erreur. Sauf de rares exceptions, les empereurs sont des monstres qui s'assassinent, s'empoisonnent, se coupent le nez et se crèvent les yeux. Tous leurs règnes se passent à opprimer les peuples et à persé-

cuter l'Église. Et on veut faire de ces princes des Louis XIV qui représentent la civilisation de leur époque et qui projettent le rayonnement de leur gloire sur tous les monuments de l'Europe!

Ces singuliers protecteurs des beaux-arts se font iconoclastes. Léon l'Isaurien et Constantin Copronyme proscrivent et brisent les saintes images. Ils entassent dans les prisons les prêtres, les moines qui leur résistent; ils aveuglent et mutilent les artistes. Ces fous furieux adressent aux souverains pontifes des insultes et des menaces parricides. Ils leur donnent l'ordre de détruire l'image du Sauveur et la statue de saint Pierre. Le pape Grégoire III leur répond par ses *Lettres sur le culte des images*, et leur rappelle que les dogmes ne dépendent pas des empereurs, mais des pontifes : *non sunt imperatorum dogmata, sed pontificum.* Il leur reproche les persécutions et les troubles qu'ils ont excités en Orient, et leur annonce que tout l'Occident est prêt à résister : « Tu veux nous effrayer, écrit-il à Léon; tu nous dis : J'enverrai à Rome et je briserai l'image de saint Pierre, je me ferai amener, chargé de chaînes, le pontife Grégoire. Tu dois savoir pourtant que les pontifes qui se succèdent à Rome siègent comme une muraille intermédiaire entre l'Orient et l'Occident. Ils sont les juges du combat qui se livre pour la paix, comba

dans lequel figuraient avec tant d'honneur les empereurs, tes devanciers. Abstiens-toi de nous insulter, et ne crois pas nous effrayer par tes menaces ; tout l'Occident a les regards tournés vers notre humilité, non que nous soyons tel qu'on nous considère, mais parce que tous ont une grande confiance en celui dont tu veux faire disparaître l'image, en saint Pierre que les royaumes d'Occident regardent comme le représentant de Dieu sur terre. Si tu oses en faire l'expérience, ceux de l'Occident sont prêts à venger même les Orientaux que tu opprimes. Nous t'en conjurons, par le Seigneur, renonce à ta folie; cesse d'agir comme un enfant; tu sais que ton pouvoir ne peut rien sur Rome. Une seule chose nous afflige, c'est que, tandis que les sauvages et les barbares se civilisent, toi, l'homme de la civilisation, tu tombes dans la barbarie. »

Le pape écrivait ainsi l'histoire et constatait l'indépendance de l'Église, la protection que lui assuraient la Providence, et la séparation définitive de l'Orient et de l'Occident. L'hérésie des iconoclastes en fut l'occasion. Les peuples d'Italie appliquèrent la peine du talion aux empereurs : ils brisèrent et traînèrent dans la boue leurs statues, et secouèrent pour toujours le joug byzantin. Rome recueillit avec honneur les Grecs victimes de la persécution, et plaça sur ses autels les saintes images qu'ils

avaient sauvées au péril de leur vie. Beaucoup de madones vénérées à Rome datent de cette époque. Celle de Sainte-Marie *in Cosmedin* a cette origine. L'église qui la possède fut donnée aux catholiques chassés de Constantinople. Elle fut reconstruite et embellie par le pape Adrien. Elle prouve que les Grecs alors même n'eurent aucune influence sur l'architecture en Italie, puisque, dans une église qui leur était destinée, le plan, le style, le clocher, restent romains; la peinture seule est byzantine. L'architecture est une œuvre sociale qui demande une tradition, un concours populaire, tandis que la peinture est une œuvre individuelle qui peut avoir des imitateurs et faire naître une école. Les Grecs fugitifs ne changèrent rien à l'architecture de l'Occident, mais ils apportèrent des manuscrits et des tableaux qui eurent des admirateurs et des partisans; il y eut une école de peinture byzantine qui rivalisa avec la vieille école romaine sans la détruire, et qui finit par disparaître devant le génie de Giotto.

Au VIIIe siècle, l'architecture n'était pas morte et oubliée à Rome, comme le prétend Viollet-le-Duc; nous en avons la preuve dans la très curieuse reconstruction de Saint-Clément par le pape Adrien. Cette église, qui est le type le mieux conservé de la basilique romaine, fut habilement élevée et agrandie

sur l'ancienne église des premiers siècles[1]; son chœur, ses ambons, son ciborium, ses sculptures, sont remarquables et d'une simplicité antique. Le pape Adrien, le digne ami de Charlemagne, profite de la paix que les Francs assurent à l'Église pour renouveler Rome. Il l'entoure de formidables murailles; il répare les aqueducs, élève des hôpitaux, bâtit ou restaure cinquante-cinq édifices religieux. La Ville éternelle est prête pour le couronnement du grand empereur auquel la papauté va confier la renaissance des arts en Occident.

C'est au sujet de ce prince que Viollet-le-Duc accentue sa thèse archéologique. Il nous présente un Charlemagne de fantaisie, qui n'est pas celui de l'histoire. Selon lui, Charlemagne domine non seulement son siècle, mais l'Église. « Il reprend le fil brisé de la civilisation antique et tente de le renouer. Les arts modernes allaient profiter de ce suprême effort, non en suivant la route tracée par ce grand génie, mais en s'appropriant les éléments nouveaux qu'il avait été chercher en Orient. Charlemagne avait compris que les lois et la force matérielle sont impuissantes à réformer et à organiser ces populations ignorantes et barbares, si l'on ne commence par les éclairer. Il

1. Voir le bel ouvrage du R. P. Mulluolly, prieur de Saint-Clément.

avait compris que les arts et les lettres sont un des moyens les plus efficaces à opposer à la barbarie, mais, en Occident, les instruments lui manquaient; depuis longtemps, les dernières lueurs des arts antiques avaient disparu. L'empire d'Orient, qui n'avait pas été bouleversé par l'invasion des peuplades sauvages, conservait ses arts et son industrie. Au VIIIe siècle, c'était là qu'il fallait aller chercher la pratique des arts. »

Charlemagne, en querelle avec les empereurs d'Orient, vivait en bonne intelligence avec le calife Haroun, qui lui avait cédé les Lieux Saints en 801. Il avait fait des traités d'alliance avec les Maures de Saragosse et de Huesca. « Par ces alliances, il se ménageait les moyens d'aller recueillir les sciences et les arts, là où ils s'étaient développés. Dès cette époque, les Maures d'Espagne, comme les Arabes de Syrie, étaient fort avancés dans les sciences mathématiques et la pratique de tous les arts, et, bien que Charlemagne passe pour avoir ramené de Rome, en 787, des grammairiens, des musiciens et des mathématiciens en France, il est *vraisemblable* qu'il demandât des professeurs de géométrie à ses alliés de Syrie et d'Espagne; car nous pouvons juger par le peu de monuments de Rome qui datent de cette époque à quel degré d'ignorance profonde les

constructeurs étaient tombés dans la capitale du monde chrétien. »

Mais Charlemagne était un grand politique et, « en sa qualité d'empereur d'Occident, il devait laisser croire que la lumière ne pouvait venir que de Rome. Dans la *renaissance* romaine qu'il entreprenait, il pouvait s'emparer des traditions du gouvernement romain, rendre des ordonnances toutes romaines, composer une administration copiée sur l'administration romaine; mais, si puissant que l'on soit, on ne décrète pas un art. Pour enseigner le dessin à ses peintres, les mathématiques à ses architectes, il lui fallait *nécessairement* faire venir des professeurs de Byzance, de Damas et de Cordoue. Charlemagne dut être frappé des moyens employés par les infidèles pour gouverner et policer les populations. De son temps déjà les disciples de Mahomet avaient établi des écoles célèbres où toutes les sciences connues alors étaient enseignées. Ces écoles, placées pour la plupart à l'ombre des mosquées, purent lui fournir les modèles de ses établissements à la fois religieux et enseignants. »

Ainsi, selon Viollet-le-Duc, Charlemagne est tout dans la renaissance de l'art chrétien. Il en demande les éléments à l'Orient, qui seul les possède, tandis que Rome est plongée dans l'igno-

rance la plus profonde ; et ce sont les Arabes qui lui donnent les sciences, les arts et les modèles de ses écoles. « Charlemagne avait de fait réuni sur sa tête la puissance spirituelle et la puissance temporelle. Il s'agissait de sauver la civilisation, et les souverains pontifes, qui avaient vu l'Église préservée des Arabes, des Grecs et des Lombards par l'empereur, avaient pu reconnaître cette unité de pouvoirs. »

2. — Toute la vie, tous les actes de Charlemagne, protestent contre ce roman historique. Charlemagne ne prétendit jamais dominer l'Église, comme voulut le faire de nos jours Napoléon, qui se donnait pour son successeur. Ce fut sur la tête du souverain pontife, et non sur la sienne, qu'il assura l'union de la puissance spirituelle et de la puissance temporelle, en protégeant l'indépendance du Saint-Siège. La couronne impériale fut la récompense de son obéissance et de son dévouement à l'Église. Il reçut au tombeau des Apôtres et des mains de la papauté l'inspiration de son génie, la sagesse de ses lois, les maîtres de ses écoles, l'affermissement de ses conquêtes, et la gloire de son règne. S'il inaugura la renaissance de l'art en Europe, c'est qu'il contribua plus que tout autre à l'alliance de l'élément religieux et de l'élément social qui est

nécessaire au développement des beaux-arts, et dans l'accomplissement de son œuvre il ne reçut rien de l'Orient.

Constantinople tombait de plus en plus dans l'avilissement. Les révolutions, les intrigues, le gouvernement des eunuques, déconsidéraient les Grecs, et si Charlemagne eut des rapports avec le bas-empire, ce fut pour régler des questions de frontières et il le fit en maître. Il combattit et traita avec les Maures d'Espagne, mais pour les diviser et pour protéger les chrétiens. Haroun-al-Raschid, le calife de Bagdad, lui envoya des présents et les clefs du Saint-Sépulcre, comme preuve d'estime et d'admiration; mais il n'est pas plus *vraisemblable* qu'il n'était *nécessaire* qu'il lui envoyât des professeurs pour lui enseigner les sciences et les arts. La civilisation brillante et passagère des Arabes venait des Grecs, dont les livres étaient traduits en latin depuis longtemps. Au VIIIe siècle, Rome n'avait rien à apprendre de Constantinople.

Aussi, lorsque Charlemagne voulut organiser ses écoles, ce fut en Italie qu'il alla en chercher les éléments. Un moine anglais qu'il y rencontra fut son ministre de l'instruction publique. La correspondance d'Alcuin et ses écrits nous montrent que Charlemagne n'accorda pas seulement aux sciences et aux lettres une protection générale et princière,

mais qu'il les encouragea par son exemple et ses études persévérantes. Charlemagne, le héros de tant de victoires, fut savant et littérateur. Il surveillait et dirigeait lui-même l'académie qu'il avait établie dans son palais. Il savait plusieurs langues, approfondissait les saintes Écritures et se passionnait pour les Pères de l'Église, pour saint Jérôme et saint Augustin surtout. Il faisait des vers latins et corrigeait ceux des élèves de son école. Il composa l'épitaphe de son ami le pape Adrien, et ce n'est pas sans preuve qu'on lui attribue l'hymne *Veni, Creator*. Dom Guéranger, juge souverain en pareille matière, le met au nombre des liturgistes[1]. Il introduisit en effet la liturgie romaine et le chant grégorien en France. Il aimait à assister aux offices, et savait en régler l'ordre comme un maître des cérémonies. Les arts ne lui étaient pas étrangers. Ce fut en Italie qu'il choisit les types de ses monnaies, comme ceux de ses monuments. La célèbre église d'Aix-la-Chapelle est une brillante copie de Saint-Vital de Ravenne, dont l'architecture n'est pas byzantine, mais romaine, comme celle de tous les édifices qu'il fit construire dans son vaste empire. Viollet-le-Duc croit résumer par une image l'art inauguré en France par Charlemagne, en disant que « si la coupe et la forme du vêtement restent

1. *Institutions liturgiques*, Ire partie, chap. x.

romaines, l'étoffe est orientale » ; mais la coupe et la forme font le costume plus que l'étoffe, et d'ailleurs l'étoffe même n'était pas orientale.

Charlemagne inaugura l'architecture romane par les écoles du Rhin et du Midi. L'architecture romane est l'architecture romaine renouvelée par le christianisme et appropriée au génie des peuples convertis. Le travail qui s'est fait pour la langue latine s'accomplit aussi pour l'architecture. Le latin du siècle d'Auguste se modifia pour exprimer des pensées nouvelles ; saint Augustin et saint Jérôme parlèrent autrement que Cicéron, et les odes d'Horace furent remplacées par les hymnes de saint Ambroise et de saint Grégoire. De même, la basilique romaine devint chrétienne ; l'Église en modifia le plan et la forme, selon les besoins de son culte, mais elle laissa aux peuples la liberté de l'orner et de l'embellir, suivant l'inspiration de leur génie et les ressources de leur civilisation.

L'architecture n'est pas un art qui s'improvise et se développe tout à coup ; elle demande un enseignement, une tradition nationale, pour se former ou pour renaître. Les monuments anciens d'une contrée y perpétuent cet enseignement, cette tradition. Les générations en subissent toujours l'influence et en renouvellent le caractère et les détails. Ce sont de grands chênes qui résistent aux siècles

et qui donnent encore dans leur vieillesse des semences fécondes. Les bords du Rhin possédaient beaucoup de ces monuments. Les empereurs y avaient souvent fixé leur cour, et Charlemagne y retrouvait l'architecture qu'il avait admirée en Italie. Le Midi était encore plus riche en édifices remarquables. La civilisation grecque et la domination romaine y avaient laissé des temples, des palais, des amphithéâtres, des aqueducs, des arcs de triomphe, qui formaient le goût des artistes et du peuple, et qui défendaient ces contrées contre l'invasion des formes étrangères. Aussi, nous les voyons résister au voisinage des Maures d'Espagne et n'accepter que tardivement les merveilleuses créations de l'architecture ogivale. Pourquoi auraient-elles emprunté quelque chose à l'Orient, puisqu'elles avaient des modèles supérieurs à ceux que pouvait leur offrir l'architecture byzantine ? »

On cite toujours, comme preuve de l'influence byzantine parmi nous, Saint-Marc de Venise et Saint-Front de Périgueux. Ces deux églises sont tellement exceptionnelles en Occident, qu'elles prouvent le contraire de ce qu'on veut leur faire prouver. L'exception confirme la règle, et d'ailleurs le plan ne constitue pas seul l'architecture d'un monument. Sur un même plan on peut bâtir beaucoup d'édifices d'un style différent : Saint-Marc a été élevé

deux siècles après Charlemagne sur le plan d'une église grecque. Les rapports de Venise avec l'Orient expliquent très bien la chose, mais Saint-Marc ne ressemble en rien à Sainte-Sophie. L'effet, la disposition, les coupoles, ne sont plus les mêmes. L'église n'est byzantine que par son ornementation intérieure, par la richesse de ses mosaïques et de ses fonds d'or.

Saint-Front, de Périgueux, est bâtie sur un plan de Saint-Marc, de Venise, envoyé ou rapporté par un moine. Ce qui le montre, c'est que l'architecte qui l'a exécuté a traduit en mesures françaises les mesures italiennes qu'on lui avait données; et dans cette exécution rien n'est byzantin : la construction, l'appareil, les détails sont romans; les coupoles même ne sont pas sphériques, elles se terminent en pointe. On établit une filiation entre ces coupoles et celles qu'on retrouve dans les églises du Périgord et de l'Angoumois. Cette filiation est possible. Un monument remarquable dans un pays fait naître des imitations; mais il ne faut pas oublier que la coupole est d'origine romaine, que beaucoup d'églises à coupole furent bâties en France même, avant Charlemagne, et que cette forme ne fut abandonnée qu'au XIIIe siècle, lorsque le progrès de notre architecture fit reconnaître qu'elle s'alliait mal à la croix latine et qu'elle nuisait à l'unité de nos cathédrales.

Toutes ces coupoles d'ailleurs n'étaient pas des copies de Saint-Front. Elles étaient souvent des souvenirs de la Terre Sainte. Le tombeau du Sauveur était surmonté d'une coupole. Les pèlerins et les croisés qui le visitèrent voulurent reproduire dans leur patrie ce sanctuaire si cher à la piété des chrétiens. Plusieurs églises furent construites sur le même plan, comme celle de Neuvy-Saint-Sépulcre, fondée, disent les chroniques, en imitation du Saint-Sépulcre de Jérusalem : *fundata est ad formam sancti Sepulchri Ierosolimitani*. Un grand nombre d'églises bâties par les Templiers présentaient la même forme. Toutes les commanderies de cet ordre consacré à la défense des lieux saints devaient avoir une chapelle circulaire rappelant la rotonde de Jérusalem.

3. — L'archéologie propose diverses classifications chronologiques et géographiques de l'architecture chrétienne. En rejetant pour l'Occident toute dénomination byzantine, on peut admettre le style *latin*, qui serait l'altération, la décadence de l'architecture ancienne; le style *roman*, qui en serait la renaissance au XIe siècle; le style de *transition*, qui serait le passage du plein cintre à l'arc brisé, vers le milieu du XIIe; le style *ogival*, qui triompherait au XIIIe et se diviserait ensuite en trois périodes

caractérisées surtout par la forme des fenêtres, *à lancettes* d'abord, *rayonnantes* ensuite au XIVe siècle, *flamboyantes* enfin au XVe. Ces styles, très distincts, ne sont que la transformation successive de la basilique romaine. Il est très facile d'en suivre la filiation et d'en expliquer historiquement tous les changements, mais il faut éviter d'appliquer les mêmes dates à tous les pays. L'architecture se développe selon les milieux et les circonstances qui en favorisent ou en retardent les progrès. L'élément religieux est toujours le même, mais il a plus ou moins d'influence sur l'élément social, et c'est dans l'union intime de ces deux éléments que l'art peut trouver sa perfection.

Nous avons vu ces deux éléments étroitement unis dans la personne de Charlemagne. L'empereur, couronné à Rome par le pape, inaugura une véritable renaissance ; mais les deux siècles agités qui suivirent en retardèrent le développement. Les successeurs de Charlemagne furent infidèles à son programme. Au lieu de défendre et de protéger l'Église comme lui, souvent ils la troublèrent par leurs usurpations. Il y eut lutte entre les deux puissances, guerre entre les Guelfes et les Gibelins, non seulement en Italie, mais dans les autres pays où les princes voulaient aussi asservir le sacerdoce. Il fallut le génie indomptable de saint

Grégoire VII pour remporter la victoire et assurer la liberté de l'Église.

Avec la couronne de Charlemagne, les empereurs avaient reçu le sceptre de l'art, ils firent fleurir l'architecture romane sur les bords du Rhin et y bâtirent les monuments qui en font la gloire : les cathédrales de Mayence, de Spire, de Trèves, de Bonn, de Neuss, et cette Sainte-Marie *in Capitolio,* de Cologne, qui rivalise avec les magnificences du Dôme. Ils influencèrent aussi l'architecture en Italie, pendant leur domination passagère. C'est à l'école allemande plutôt qu'à l'école byzantine qu'il faut attribuer les monuments les plus remarquables de la Lombardie et de la Toscane, les églises de Milan, de Vérone, de Modène, San-Miniato de Florence, la cathédrale et la tour penchée de Pise. La France eut part à l'héritage de Charlemagne; elle se fit une architecture chrétienne et nationale avec plus d'indépendance et d'originalité que l'Allemagne. Il y eut une noble émulation entre le Nord et le Midi. Les écoles du bassin du Rhône et de la Garonne qui dataient de Charlemagne étaient plus riches en monuments anciens et plus voisines de l'Italie, mais les écoles de l'Est et des bords de la Loire et de la Seine ressentirent davantage l'action de l'unité monarchique. L'Ile-de-France, centre du domaine royal, devint aussi le

centre de ce développement prodigieux de l'art qui fut notre gloire aux XIIe et XIIIe siècles.

C'est surtout dans les charmantes petites églises du Midi que nous a fait connaître le bel ouvrage de M. Revoil, qu'il faut étudier les débuts de l'architecture romane. Tout y est antique d'abord, le style, les appareils, les procédés de construction; puis peu à peu le plan s'agrandit, la croix latine s'accentue, les proportions s'élèvent; les voûtes remplacent les charpentes, les colonnes s'élancent et se multiplient, les fenêtres et les arcades prennent de l'élégance, les porches se peuplent de statues et s'enrichissent d'ornements, jusqu'à ce que s'élèvent enfin les magnifiques églises, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Trophime d'Arles, Saint-Pierre de Moissac.

Le caractère de l'architecture romane est la simplicité, la gravité, le calme et la puissance. Des fenêtres étroites et peu nombreuses éclairent d'abord de larges surfaces. Des piliers robustes soutiennent des arcs en plein cintre peu élevés; les chapiteaux sont variés et historiés. Puis la végétation se développe, le fût des colonnes se couvre de dessins, les arcades se doublent et s'entrelacent; des chapelles entourent l'abside, et les nefs latérales que l'on dispose pour y conduire rappellent la disposition des basiliques romaines. Les porches s'embellissent de moulures

concentriques où abondent les motifs les plus variés, les torsades, les damiers, les étoiles, les pointes de diamant, les perles, les zigzags. La sculpture finit par couvrir toute la façade, comme à Notre-Dame de Poitiers; et dans toute cette ornementation il n'y a rien que l'architecture byzantine puisse réclamer comme sa propriété exclusive.

Comment expliquer ce progrès si rapide, cet essor, cette fécondité de l'architecture romane des XIe et XIIe siècles? Par l'histoire et les principes que nous avons reconnus, en étudiant les éléments de l'art. L'élément religieux a triomphé dans la lutte du sacerdoce et de l'empire. Les papes ont combattu l'erreur et défendu la liberté de l'Église; ils ont purifié l'élément social, affranchi l'Italie et favorisé l'établissement des communes et des universités. Les peuples et les princes les prennent pour protecteurs et pour arbitres. La chrétienté se constitue; la trêve de Dieu s'impose à la féodalité; la chevalerie s'organise, et la sève exubérante de l'Europe s'utilise dans les croisades. Ceux qui ne peuvent aller conquérir le Saint-Sépulcre se croisent pour bâtir au Christ des églises. De toutes parts s'élèvent de magnifiques monuments qui deviennent des types d'architecture et font naître des écoles.

Il y a entre les provinces une fraternité d'efforts qui hâte le progrès, en laissant à chacune son style

particulier, son originalité locale. Au midi, la Provence, le Languedoc, l'Aquitaine ont leurs écoles dont Toulouse, Arles, Moissac et Bordeaux sont les métropoles ; au centre, l'Auvergne, le Périgord, l'Angoumois, le Poitou ; à l'est, la Champagne, la Franche-Comté, la Bourgogne, qui ressentent le contact de l'Allemagne impériale ; à l'ouest, le Berry, la Touraine, l'Anjou, le Maine, la Bretagne ; au nord, l'Ile-de-France, la Picardie, et la Normandie qui porte son architecture et ses armes victorieuses en Angleterre, en Sicile et dans le midi de l'Italie. Toutes ces provinces ont leurs monuments typiques dont les principaux caractères se retrouvent dans les églises moins importantes de la même contrée et de la même époque. L'étude de ces monuments modèles permet de classer les écoles, d'en apprécier le mérite et d'en expliquer les différences par les dates et les événements. C'est à quoi travaillent tant de sociétés savantes.

Vous ne voulez pas, Madame, vous livrer à des recherches si longues et si difficiles, mais l'architecture vous intéresse au point de vue religieux, et vous aimez à y trouver les preuves de l'action féconde de l'Église. Dieu est admirable dans la nature ; il est plus admirable encore dans l'histoire, où sa toute-puissance agit, non plus seulement sur une matière inerte et obéissante, mais sur des êtres intelligents et

libres. Le Christ gouverne les nations par sa justice et sa miséricorde, et il a des récompenses ou des châtiments pour celles qui le suivent ou l'abandonnent. Son pouvoir s'est manifesté particulièrement aux XI[e] et XII[e] siècles, et il a célébré sa victoire par des monuments. L'architecture chrétienne les a élevés comme des arcs de triomphe qui rappellent la soumission des peuples à son empire. Les barbares sont devenus ses artistes, et il est juste que leurs premières œuvres portent le nom de *romanes*, pour constater l'inspiration directe de l'Église. Rome, la source de la doctrine et du culte, devait l'être aussi de l'architecture qui en est l'expression symbolique et liturgique. L'enseignement et le progrès ne pouvaient venir du schisme et de l'hérésie. L'Occident n'a reçu de Byzance que ces peintures vénérables échappées à la fureur des iconoclastes; l'école romaine offrit alors à l'école grecque une hospitalité généreuse et la consola de son exil en lui confiant souvent la décoration de ses temples et de ses autels, mais elle conserva toujours sa vie propre, son art traditionnel et son influence sur toute l'Europe.

Vous connaissez, Madame, par vos souvenirs, par des gravures et des photographies, les plus beaux types de l'architecture romane en France, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Pierre-de-la-Couture,

Saint-Maurice d'Angers, les abbayes de Caen, Notre-Dame et Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Paul d'Issoire, Saint-Trophime d'Arles, Saint-Sernin de Toulouse. Vous admirez ces chefs-d'œuvre qu'inspira l'Église, et qui sont comme des rayons de sa gloire. Mais ces études archéologiques vous présentent un autre intérêt, et, pour ainsi dire, une joie de famille. Vous y voyez la part immense des ordres religieux dans cette renaissance et ces splendeurs de l'architecture chrétienne. Le monastère en est la véritable école. Jamais l'art ne rencontra des conditions plus favorables à ses progrès; jamais ses éléments ne furent unis dans une harmonie plus parfaite. Où trouver une doctrine plus pure, des inspirations plus saintes, une liturgie plus vivante? Le beau est la fleur du vrai, et la perfection, le fruit de la sainteté; quelle terre plus fertile, quel ciel plus doux, quel milieu plus paisible!

La règle de saint Benoît dispose tout pour élever l'âme et le talent. Le travail est une prière, et chacun fait son œuvre pour la gloire de Dieu et le profit de tous. Les trois vœux de chasteté, de pauvreté, d'obéissance assurent l'ordre, la persévérance et le désintéressement. L'autorité unit dans la charité toutes les forces et tous les moyens. Elle forme l'individu, en lui enseignant la théorie et la pratique; rien ne lui est étranger, la théologie, la litté-

rature, les sciences et la tradition. Toutes les industries sont à son service. L'artiste n'est point isolé; il ne fait qu'un avec ses frères; il est à la fois architecte, maçon, charpentier, orfèvre, sculpteur et peintre; il se multiplie, se perpétue, se survit. Ce qu'il a commencé se continue et se perfectionne comme il l'eût perfectionné lui-même. Aussi, quelles merveilles que ces anciens monastères! Quels miracles de convenance, de force et de beauté!

Lorsqu'on étudie les plans de ces grandes abbayes, détruites par l'impiété révolutionnaire, lorsqu'on relève par la pensée les enceintes sacrées de Saint-Gall, de Cluny et de Cîteaux, on a une révélation de l'art plus pure, plus complète, plus haute que celle qu'en donnent les monuments de Rome et d'Athènes. Ces sublimes ouvriers nous font comprendre les beautés de la cité divine. Dans leur Jérusalem monastique, toutes les parties sont unies et liées ensemble, toutes sont ingénieusement appropriées à leur destination; toutes expriment des idées par leur forme et leurs ornements. Et il est très vrai de dire que si les monastères ont été les écoles de l'architecture religieuse, ils ont été aussi des modèles pour l'architecture civile; ce ne sont pas seulement leurs églises qui nous restent qu'il faut admirer, ce sont encore ces débris, ces reliques de leurs bâtiments, les cloîtres de Moissac et de Saint-Trophime, la salle

capitulaire des Jacobins de Toulouse, le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, la salle des chevaliers du Mont-Saint-Michel. Que nous sommes petits près de ces moines artistes, avec nos musées, nos gares de chemins de fer et nos expositions universelles ! Et dire que la Renaissance, la Réforme et la Révolution ont profané, détruit ces sanctuaires de l'art, et que Satan continue son œuvre en menaçant toujours ce qui renaît sur leurs ruines!

XIX

ARCHITECTURE OGIVALE

1. Progrès de l'architecture en France. Clercs et laïques. Le rationalisme dans l'art. — 2. Organisation sociale. Union des artistes. Saint Louis. Frédéric II. — 3. Origine française du style ogival. Architecture arabe. Espagne. La mosquée de Cordoue et l'Alhambra. — 4. L'ogive. Moyen et beauté de construction. Son emploi dans le domaine royal. Son adoption en France et en Europe. — 5. L'architecture ogivale comparée à l'architecture antique. Son principe de proportion. Unité et variété. Science de construction. Notre-Dame de Paris. — 6. Les époques différentes. Perfection du XIIIe siècle. Défauts du XIVe et décadence du XVe siècle.

Madame,

1. — L'architecture chrétienne semble avoir atteint sa perfection dans les premières années du XIIIe siècle, et le style ogival est généralement présenté comme sa forme définitive. Je ne me prononce pas entre le plein cintre et l'ogive; je laisse à chacun ses préférences, mais je crois qu'à nulle autre époque l'art n'éleva de si beaux monuments, et je trouve ainsi la confirmation des principes que je

vous ai proposés, car jamais l'élément religieux n'a été plus heureusement uni à l'élément social. Ce que Charlemagne avait ébauché, saint Louis l'acheva. Il fut le serviteur le plus dévoué du Christ et de l'Église, le modèle des chrétiens et des rois, et l'auréole de la sainteté augmenta l'éclat de sa couronne. Les beaux-arts furent une gloire de son règne ; il était digne d'avoir la Sainte-Chapelle pour oratoire, et Notre-Dame de Paris pour cathédrale.

On a voulu expliquer ce merveilleux développement de l'architecture au moyen âge avec des *idées modernes*, et l'attribuer à l'émancipation de l'esprit humain et à la supériorité des écoles laïques sur les écoles cléricales. Viollet-le-Duc patronne encore cette erreur, mais la science le ramène à la vérité et le force à se contredire et à se réfuter lui-même ; permettez-moi de vous en donner quelques preuves

Voici comment l'auteur du *Dictionnaire* explique le progrès de l'architecture et le passage du style roman au style ogival : « Il n'est pas besoin de dire que ce mouvement fut contenu, tant que l'architecture théorique ou pratique resta entre les mains des établissements religieux. Tout devait alors contribuer à l'arrêter, les traditions forcément suivies, la rigueur de la vie claustrale, les réformes tentées et obtenues au sein du clergé, pendant le XIe siècle et une partie du XIIe ; mais quand l'archi-

tecture eut passé des mains des clercs aux mains des laïques, le génie national ne tarda pas à prendre le dessus, pressé de se dégager de l'enveloppe romane, dans laquelle il se trouvait mal à l'aise; il l'étendit jusqu'à la faire éclater. Une de ses premières tentatives fut la construction des voûtes...

« Autrefois, les monastères comme Cluny envoyaient leurs moines *cimenteurs* avec des programmes arrêtés, des recettes admises, de *poncifs* dont les architectes clercs ne pouvaient et ne devaient pas s'écarter. L'architecture, soumise ainsi à un régime théocratique, non seulement n'admettait pas de dispositions nouvelles, mais reproduisait à peu près partout les mêmes formes, sans tenter de progresser; mais quand, à côté de ces écoles cléricales, il se fut élevé des corporations laïques, ces dernières, *possédées par l'esprit novateur qui tient à la civilisation moderne*, l'emportèrent bientôt même dans l'esprit du clergé catholique, qui, rendons-lui cette justice, ne repoussa jamais les progrès, de quelque côté qu'ils lui vinssent, surtout quand ces progrès ne devaient tendre qu'à donner plus de pompe et d'éclat aux cérémonies du culte. Toutefois l'influence de l'esprit laïque fut lente à se faire sentir dans les constructions monastiques, et cela se conçoit, tandis qu'elle apparaît presque subitement dans les édifices élevés par les évêques, tels que les cathé-

drales, les évêchés, dans les châteaux féodaux et les bâtiments municipaux. A cette époque, le haut clergé était trop éclairé, trop en contact avec les puissants du siècle, pour ne pas sentir tout le parti que l'on pouvait tirer du génie novateur qui allait diriger les architectes laïques [1]. »

Ainsi, Viollet-le-Duc, plus à même que tout autre de savoir le contraire, voit dans les monastères un obstacle au progrès de l'architecture. Il les accuse d'arrêter l'élan du génie national, et cite même Cluny, dont il fait ailleurs un si grand éloge, comme favorisant la routine et ne méritant pas la critique que l'austère saint Bernard faisait de ses innovations merveilleuses. Les corporations laïques auraient, seules, tracé à l'art une voie nouvelle et gagné à leurs idées le clergé séculier, dans leur lutte contre les écoles monastiques. Heureusement que Viollet-le-Duc détruit lui-même ces singulières assertions, et il est facile de trouver dans son *Dictionnaire* des preuves pour établir que les écoles monastiques furent la cause du progrès, qu'elles formèrent les architectes laïques, qui ne leur furent jamais opposés, mais qui apportèrent dans l'art un élément nouveau, principe véritable de la décadence.

« Dans l'organisation des corporations laïques,

1. *Dict.*, t. I, p. 130.
2. *Ibid.*, p. 124, 252.

dit Viollet-le-Duc, les communes ne faisaient que suivre l'exemple donné par les établissements religieux. Les grandes abbayes et même les prieurés avaient, depuis le VIIIe siècle, établi autour de leur cloître et dans l'enceinte de leurs domaines des ateliers de corroyeurs, de charpentiers, d'orfèvres, de sculpteurs, de peintres, de copistes, etc. Ces ateliers, quoiqu'ils fussent composés indistinctement de clercs et de laïques, étaient soumis à une discipline, et le travail était méthodique. C'était par l'apprentissage que se perpétuait l'enseignement. Chaque établissement religieux représentait ainsi en petit un véritable État renfermant dans son sein tous les moyens d'existence, ses chefs, ses propriétaires cultivateurs, son industrie, et ne dépendant par le fait que de son propre gouvernement, sous la suprématie du souverain pontife. Cet exemple profitait aux communes, qui avaient soif d'ordre et d'indépendance. En changeant de centre, les arts et métiers ne changèrent pas brusquement de direction, et si des ateliers se formaient en dehors de l'enceinte des monastères, ils étaient organisés d'après les mêmes principes; l'esprit séculier seulement y apportait un nouvel élément, très actif, il est vrai, mais procédant de la même manière, par l'association et une sorte de solidarité [1]. »

1. *Dict.*, p. 128.

Les architectes laïques reçoivent ainsi des monastères, non seulement la science et la tradition de l'art, mais encore la forme de leurs associations, et les loges qu'ils établissent à l'ombre des cathédrales et qu'il ne faut pas confondre avec les corporations, suivent les règlements adoptés dans les cloîtres. Qu'arriva-t-il, lorsque l'*esprit séculier* pénétra l'architecture religieuse et vint remplacer l'influence monastique, comme l'affirme Viollet-le-Duc sans en donner la moindre preuve ? « En passant *exclusivement* entre les mains des corporations laïques, l'architecture n'est plus exécutée avec le même soin minutieux dans les détails, avec cette recherche dans le choix des matériaux qui nous frappent dans les édifices bâtis à la fin du XIIe siècle, alors que les architectes laïques étaient encore imbus des traditions monastiques. Si nous mettons de côté quelques rares édifices, comme la Sainte-Chapelle du palais, comme la cathédrale de Reims, comme certaines parties de la cathédrale de Paris, nous pourrons remarquer que les monuments élevés pendant le cours du XIIe siècle sont souvent aussi négligés dans leur exécution que savamment combinés comme système de construction; on sent apparaître dans ces bâtisses l'*esprit d'entreprise;* il faut faire beaucoup et promptement avec peu d'argent; on est pressé de jouir ; on néglige les fondations ; on élève les monuments avec

rapidité, en utilisant tous les matériaux, bons ou mauvais, sans prendre le temps de les choisir; on arrache les pierres des mains des ouvriers, avant qu'ils aient eu le temps de les bien dresser ; les joints sont inégaux, les blocages faits à la hâte. Les constructions sont brusquement interrompues, aussi brusquement reprises avec de profondes modifications dans les projets primitifs. On ne retrouve plus cette sage lenteur des *maîtres* appartenant à des ordres réguliers, qui ne commençaient un édifice que lorsqu'ils avaient réuni longtemps à l'avance et choisi avec soin les matériaux nécessaires, lorsqu'ils avaient pu amasser les sommes suffisantes et mûri leurs projets par l'étude. Il semble que les architectes laïques ne se préoccupent pas essentiellement des détails de l'exécution, qu'ils aient hâte d'achever leur œuvre, qu'ils soient déjà sous l'empire de cette fièvre de recherches et d'activité qui domine toute la civilisation moderne[1]. »

« Mais il n'est pas d'œuvre humaine qui ne contienne en germe, dans son sein, le principe de sa dissolution. Les qualités de l'architecture du XIII[e] siècle exagérées, devinrent des défauts, et la marche progressive était si rapide alors, que l'architecture gothique, pleine de jeunesse et de force dans les premières années du règne de saint Louis, commen-

1. *Dict.*, p. 150.

çait à tomber dans l'abus en 1260. A peine y a-t-il quarante ans entre les constructions de la façade occidentale et du portail méridional de la cathédrale de Paris ; la grande façade laisse encore voir quelques restes des traditions romanes, et le portail du sud est d'une architecture qui fait pressentir la décadence. On ne trouve plus, dès la fin du XIIIe siècle, surtout dans l'architecture religieuse, ce cachet individuel qui caractérise chacun des édifices-types du commencement de ce siècle. Les grandes dispositions, le mode de construction et d'ornementation, prennent déjà un aspect monotone qui rend l'architecture plus facile à étudier, et qui favorise la médiocrité aux dépens du génie. On s'aperçoit que des règles banales s'établissent et mettent l'art de l'architecture à la portée des talents les plus vulgaires. Tout se prévoit; une forme en amène infailliblement une autre. Le raisonnement remplace l'imagination, la logique tue la poésie, mais aussi l'exécution devient plus égale, plus savante, le choix des matériaux plus judicieux. Il semble que le génie des constructeurs n'ayant plus rien à trouver, satisfasse son besoin de nouveauté en s'appliquant aux détails, recherche la quintessence de l'art. Tous les membres de l'architecture s'amaigrissent, la sculpture se complaît dans l'exécution des infiniment petits ; le sentiment de l'ensemble, de la vraie grandeur se perd.

On veut étonner par la hardiesse, par l'apparence de la légèreté et de la finesse. La science l'emporte sur l'art, et l'absorbe. Malgré l'excessive recherche des combinaisons, et à cause du *rationalisme* qui préside à toutes les parties de l'architecture, celle-ci vous laisse froid devant tant d'efforts, dans lesquels on rencontre plus de calcul que d'inspiration [1]. »

Il est impossible d'exposer avec plus de clarté, de condamner avec plus de justice, cet élément nouveau, cet *esprit séculier* que Viollet-le-Duc nous donne cependant comme une cause de progrès en architecture. Lorsque les architectes laïques, sortis des écoles monastiques, en oublient les traditions, la décadence commence ; l'*esprit d'entreprise* remplace l'inspiration religieuse et entraîne la précipitation, la négligence dans le choix des matériaux et dans l'exécution ; il ne s'agit plus de rendre des idées, mais de vaincre des difficultés, pour surpasser ses rivaux et montrer son talent. Le plan primitif est modifié, l'unité de l'œuvre négligée. Les changements sont continuels. L'art baisse, mais la science se développe, se vulgarise, et se met au service de la médiocrité. L'architecte n'est plus qu'un constructeur habile qui élève un monument à sa gloire, et qui ne dit plus comme les maîtres d'autrefois : *Non nobis*, *Domine*, *non nobis, sed nomini tuo da gloriam.*

1. *Dict.*, t. I, p. 154.

Viollet-le-Duc fait intervenir le *rationalisme* dans le progrès de l'architecture. J'ignore s'il a de ce mot une idée bien juste. Le rationalisme est la prétention des philosophes qui réclament l'indépendance de toute autorité religieuse et sociale, qui rejettent toute révélation et prétendent fixer eux-mêmes leurs dogmes et leur morale. En religion, le rationalisme conduit au scepticisme, à l'athéisme ; le libre examen du protestantisme en est la formule la plus complète. En politique, le rationalisme proclame la souveraineté du peuple et propage la révolution ; il entraîne au socialisme et peut faire tomber un honnête homme dans les bas-fonds de la démagogie. Viollet-le-Duc ne saurait le nier, et il en a donné la preuve ; mais qu'est-ce qu'il entend par le rationalisme en architecture ?

L'architecture est à la fois une science et un art. Comme science, elle s'appuie sur des lois naturelles que l'architecte est forcé d'admettre ; sa raison ne peut être indépendante d'une vérité mathématique et d'un théorème de géométrie. Comme art, l'architecture a besoin de croyances et d'inspirations. Le rationalisme les détruit, puisqu'il repousse toute doctrine, toute tradition. Viollet-le-Duc admet plusieurs rationalismes : « ce qui distingue, dit-il, le rationalisme des XIIe et XIIIe siècles du nôtre, c'est, avec une grande rigidité de principes, la liberté,

l'originalité, l'aversion pour la banalité[1]. » Ce rationalisme serait très acceptable, puisqu'il concilie l'autorité avec la liberté. Mais je crains que le rationalisme de l'*esprit séculier,* qui est le nôtre, ne soit la passion du nouveau, l'indépendance du passé, « cette fièvre de recherche et d'activité qui domine toute la civilisation moderne. » « C'est une expérience perpétuelle, dit encore Viollet-le-Duc. La *symétrie*, ce besoin de l'esprit humain, est elle-même sacrifiée à la recherche incessante du *vrai absolu*, de la dernière limite à laquelle puisse atteindre la matière [2]. » Le rationalisme qui cherche ainsi le vrai absolu s'éloigne du beau et n'aide pas le progrès de l'art.

Au lieu de se perdre dans ses théories rationalistes, Viollet-le-Duc pouvait donner une explication plus simple et dont les preuves abondent dans son dictionnaire. Le progrès de l'architecture, au moyen âge, vient du développement chrétien de l'élément social. Il n'y a jamais eu d'antagonisme entre les écoles monastiques et les écoles laïques, mais au contraire une filiation, une union parfaite. Les moines ont formé les architectes laïques, en leur communiquant leur science et leurs inspirations; ils les avaient associés à leurs travaux pour bâtir les églises de leurs monastères, et ils continuèrent à

1. *Dict.*, p. 319.
2. *Ibid.*, p. 151.

les employer lorsque l'architecture se généralisa et que les évêques, les rois et les communes élevèrent leurs magnifiques monuments.

2. — La chrétienté s'était alors constituée sous l'heureuse influence de l'Église. Les papes avaient établi en Europe le règne du Christ, et lui avaient soumis les princes et les peuples dont ils étaient les pères, les protecteurs et les arbitres. Tous acceptaient cette suzeraineté, cette dépendance volontaire qui assurait l'autorité et la liberté, et qui n'avait d'autres ennemis que le despotisme et les passions. Ce tribunal suprême était une cause de paix et de prospérité. Comment ne pas regretter cette organisation sociale, cet idéal entrevu, remplacé maintenant par les systèmes humanitaires et les conspirations internationales, qui favorisent le désordre, l'anarchie et l'assassinat ?

Il existait alors une véritable fraternité des peuples, qui mettaient en commun leur foi, leur science et leurs arts, et c'était surtout par les ordres religieux que cette communauté s'établissait. Les ordres religieux valaient mieux que les rails des chemins de fer et les lignes télégraphiques pour unir les peuples. Les moines, qui parlaient toutes les langues avec celle de l'Église, parcouraient toute la terre pour y répandre les mêmes doctrines. Les frontières

s'effaçaient; les patries s'agrandissaient, s'enrichissaient par les conquêtes de la sainteté, par le libre échange du savoir. L'Italie envoyait saint Anselme à l'abbaye du Bec et la France le donnait à l'Angleterre. L'université de Paris écoutait les leçons d'Albert le Grand, de saint Thomas d'Aquin, de saint Bonaventure, et toutes les nations venaient profiter de leurs enseignements. Il en était de même pour l'architecture; les arts se propageaient, se généralisaient par les monastères.

Il est impossible de prouver l'hostilité des architectes laïques à l'égard des moines, leurs maîtres et leurs modèles. Il n'existe que des preuves contraires. Les architectes monastiques étaient les plus anciens; ils bâtirent leurs plus beaux édifices pendant la période romane, mais ils suivirent ensuite toutes les phases de l'architecture ogivale. Ils restèrent toujours unis aux architectes laïques, qui travaillèrent pour eux et ne leur firent jamais d'opposition. Lorsque l'architecture prit tous ces développements, les grandes abbayes étaient bâties et les moines ne pouvaient quitter leurs cloîtres pour aller s'établir dans les villes, organiser des ateliers à l'ombre des cathédrales, diriger des travaux qui duraient quelquefois bien des années, se faire obéir par de nombreux ouvriers, en dépendant eux-mêmes des évêques, des princes et des communes.

Quant à la séparation, à l'antagonisme prétendu des ordres religieux et du haut clergé, c'est encore là une de ces *idées modernes*, anticatholiques, qu'il faut repousser si on veut rester dans la vérité. Les architectes laïques n'avaient pas à gagner les évêques à leurs idées, qui ressemblaient à celles des religieux. Jamais les ordres monastiques ne furent plus liés aux évêques qu'au moyen âge. Le cloître était alors le noviciat des dignités ecclésiastiques; sauf quelques exceptions, quelques préférences féodales, les évêques, les papes même, sortaient des monastères : comment auraient-ils renié leurs berceaux et ces voûtes paisibles qu'ils regrettaient souvent au milieu de leurs grandeurs ?

L'architecture chrétienne progressa avec l'esprit chrétien de la société. La liberté que les papes assuraient aux républiques italiennes, l'affranchissement des communes que favorisaient les rois de France, augmentaient le bien-être et les richesses des populations. La foi excitait l'enthousiasme et faisait naître une heureuse émulation; c'était à qui aurait les plus beaux monuments. Les églises se mettaient au concours, et les plus habiles étaient choisis. Des loges se formaient sur le modèle des ateliers monastiques; elles étaient toutes reliées par cette association, cette fraternité dont le père du mensonge et de la Révolution a profané le nom. La *franc-maçon-*

nerie fut une institution très favorable au progrès de l'architecture ; elle constitua une union artistique, ayant ses lois, ses chefs, sa hiérarchie, ses moyens de contrôler la science et le mérite de chacun, d'écarter l'envahissement de l'ignorance et de la médiocrité, de faciliter les voyages et de propager les bonnes méthodes et les nouveaux procédés. C'est cette franc-maçonnerie, dont il nous reste quelques débris dans le *compagnonnage* et le *tour de France*, qui a élevé à la gloire de Jésus-Christ tant d'admirables cathédrales, tandis que la franc-maçonnerie menteuse, qui prétend bâtir un temple au grand architecte de l'univers, n'organise, dans ses loges ténébreuses, que l'impiété, la révolte et l'assassinat. Elle entasse des ruines en l'honneur du néant.

Ces ateliers monastiques, ces loges chrétiennes laïques produisirent ces grands architectes qui n'inscrivaient pas même leurs noms sur leurs monuments. La postérité, qui les admire, en connaît à peine quelques-uns : Robert de Luzarches, qui construisit la cathédrale d'Amiens ; Pierre de Montereau, l'architecte de saint Louis et des moines de Saint-Germain-des-Prés ; Libergier, l'architecte de Saint-Nicaise de Reims, détruit par la Révolution ; Jean de Chelles, l'architecte du transsept et des premières chapelles du chœur de Notre-Dame ; le célèbre Erwin de Steinbach, le patriarche de la

cathédrale de Strasbourg, le père de plusieurs générations d'artistes, et le grand maître de la bonne franc-maçonnerie d'Allemagne.

La publication de l'*Album* de Villard de Honnecourt nous initie à la vie de ces architectes du moyen âge, à leurs études et à leur propagande. Villard de Honnecourt, auquel on attribue le chœur de la cathédrale de Cambrai, fut appelé à construire des églises en Hongrie. On le suit, sur les feuilles de son parchemin, allant de ville en ville, prenant des notes et des croquis, dessinant la cathédrale de Laon, la rosace de Chartres et celle de Lausanne, esquissant un vitrail, une statue, cherchant le mécanisme d'un lutrin, notant un procédé de construction, une recette de médecine, étudiant un monument païen pour l'approprier à l'architecture chrétienne ; c'est l'homme universel, qui doit tout connaître, puisqu'il doit tout diriger ; il est le maître de l'œuvre ; tous les métiers, tous les arts lui obéissent.

L'Église, qui avait formé la chrétienté, lui donna des rois dignes de la gouverner. Saint Louis en fut le modèle. Quelle sublime épopée que cette vie qui commence aux genoux de sa mère, Blanche de Castille, et qui se termine sur les brûlants rivages de l'Afrique ! Où faut-il l'admirer davantage ? Est-ce au pont de Taillebourg, ou à l'ombre du chêne de Vincennes ? Est-il plus grand lavant les pieds des

pauvres, ou jugeant les différends des princes qui le prennent pour arbitre ? est-ce au milieu des splendeurs de sa cour, ou dans la prison des Sarrasins ? Ses vainqueurs même s'inclinent devant sa radieuse majesté. Louis IX imprègne de sa sainteté tous les éléments de la civilisation ; il christianise les lois, fait régner partout la justice, protège la faiblesse et le travail, l'industrie et le commerce. Il favorise la science, multiplie les universités, encourage les arts et place la France à la tête des nations. Mais ces progrès, cette puissance, ces grandeurs, il les consacre à la gloire du Christ ; il n'est roi que pour le servir, le faire connaître et adorer ; il voudrait, dans ce but, être apôtre comme saint Dominique et pauvre comme saint François. Mais s'il ne lui est pas permis de quitter le trône pour le cloître, il ambitionne du moins la palme du martyre et il va la cueillir en terre sainte.

Saint Louis est le héros des croisades, le prince le plus pieux, le plus désintéressé, le chevalier le plus dévoué du Christ. Il lui sacrifie tout : sa vie, sa famille, son royaume, ses trésors. Saint Louis succombe, mais il est plus grand dans ses défaites que Charlemagne dans ses victoires, et l'Église le relève de la cendre où il s'est fait étendre au moment de la mort, pour le placer sur ses autels, et l'offrir à l'admiration et au culte de tous les siècles.

Quel contraste avec son contemporain l'empereur Frédéric II, ce successeur indigne de Charlemagne, ce pupille ingrat de l'Église, qui tourne contre elle les talents et la puissance qu'il en a reçus; cet ambitieux César qui insulte le pape et qui trahit les croisés, ce blasphémateur qui se compare à Moïse et à Jésus-Christ et qui leur préfère Mahomet, qui recherche l'alliance des infidèles et en mérite le mépris! Sa vie se passe dans les ruses de la politique, les violences de la guerre et les hontes de l'excommunication. Il disparaît sans gloire et sans postérité, laissant ses États dans les convulsions de l'anarchie. Le sceptre de l'art n'appartient plus à l'Allemagne; il est à la France, et c'est saint Louis qui le porte, pour faire fleurir dans son royaume cette architecture ogivale qui doit rayonner dans toute l'Europe.

3. — L'ogive a causé bien des dissertations. Les archéologues ont recherché son origine, et les peuples se sont disputé l'honneur de son invention. Les uns y ont trouvé une imitation de la nature, les autres une importation étrangère. L'explication de M. de Chateaubriand peut être la plus poétique, mais non pas la plus savante. « Les forêts des Gaules, dit-il, ont passé dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur

origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillage, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés ; la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois, dans les églises gothiques, tout fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité[1].» Ceci est une comparaison plutôt qu'une démonstration. Le système de M. Charles Lenormant est plus sérieux. Suivant le célèbre académicien, l'ogive serait une fleur d'Orient dont la graine, heureusement transportée dans nos contrées, y a fait naître tant de merveilles. « Comment, dit-il, l'ogive a-t-elle passé d'Orient en Occident ? Ce n'est point un fait précis, à jour fixe, c'est par infiltration, par les voies militaires, religieuses ou commerciales, par les étoffes, les meubles, les récits des voyageurs, et même par les émigrations d'artistes. » Voilà bien des causes réunies, et il vaut mieux recevoir ainsi de l'Orient l'ogive que la peste. Je ne crois pas cependant que l'architecture chrétienne doive l'ogive à l'architecture persane ou arabe.

Il faut d'abord distinguer l'ogive accidentelle de l'ogive systématique. L'ogive accidentelle, l'ogive isolée se trouve partout, en Égypte, en Grèce, en Sicile et à Rome. Elle est un hasard, un caprice, un

1. *Génie du christian.*, 3e part., liv. Ier, ch. VIII.

besoin de construction pour la voûte d'un aqueduc, ou l'ouverture d'un tombeau, mais elle n'est pas un moyen décoratif, une forme caractéristique, comme la plate-bande grecque ou l'arcade romaine. L'ogive systématique au contraire existait en Orient, bien avant les XIIe et XIIIe siècles. Nous la trouvons comme partie essentielle dans les monuments indiens, sassanides et arabes; mais cette ogive est-elle identique à notre ogive chrétienne, et peut-on conclure de son antériorité à sa paternité ? Je ne le crois pas, et je pense qu'il faut repousser l'invasion arabe dans notre architecture comme on doit en rejeter l'influence byzantine.

Qu'est-ce que l'architecture arabe? Lorsque les sectateurs de Mahomet s'élancèrent à la conquête du monde, ils avaient des chevaux, des armes, des tentes, mais pas d'architecture. Ils envahirent la Perse, les Indes, l'Asie Mineure et l'Égypte ; les arts furent les trophées de leurs victoires. Les califes empruntèrent tout aux nations civilisées, leurs savants, leurs artistes et leurs ouvriers, pour bâtir des palais, des mosquées, pour satisfaire leur orgueil et organiser leur vie voluptueuse.

L'architecture arabe est un composé de deux éléments, l'élément grec et l'élément asiatique. Ce mélange fut heureux. L'élément grec épura, simplifia l'élément asiatique, et l'élément asiatique

féconda l'élément grec et l'enrichit de gracieux ornements. La Grèce fournit la science de ses architectes et l'Asie les inspirations de ses poètes. Il en résulta une architecture vraiment originale, pleine d'élégance et de caprice, une architecture belle comme un rêve dans le pays des parfums et des pierres précieuses. Cette architecture se modifie selon les contrées qu'elle traverse, les matériaux qu'elle rencontre et les monuments qu'elle imite. Il est facile de suivre ses développements : sa naissance à Bagdad, ses étapes à Damas et au Caire, son invasion en Espagne. C'est là surtout qu'il faut l'interroger sur l'origine de l'ogive ; car c'est par l'Espagne qu'elle a pu influencer notre architecture nationale. Cordoue et Grenade représentent ces deux grandes époques. Nous n'avons rien reçu de la première, et la seconde s'est probablement inspirée du génie chrétien.

Les monuments qui résument le mieux l'architecture arabe en Espagne sont la mosquée de Cordoue et l'Alhambra de Grenade ; ils n'ont aucune ressemblance avec notre architecture religieuse et civile. La mosquée diffère complètement de nos églises ; ce n'est pas un temple où Dieu réside, c'est une maison de prières, sans cérémonies, sans sacrifice, sans autel. On n'y trouve qu'une chaire pour lire les versets du Coran, et des nattes, des tapis pour se prosterner.

La mosquée de Cordoue présente une forêt de colonnes et d'arcades superposées, n'ayant que neuf mètres d'élévation jusqu'à la charpente, mais cent dix-huit mètres de largeur sur cent douze mètres de profondeur. Les colonnes, prises à des monuments anciens d'Afrique et d'Espagne, ou apportées de Constantinople et de France, étaient au nombre de 1419. Elles formaient dix-neuf grandes nefs, divisées en trente-six travées qui ne ressemblaient en rien à celles de nos cathédrales; les arcs, en fer à cheval, à plein cintre, trilobés ou festonnés, ne rappellent pas plus notre style roman que notre style ogival. La mosquée de Cordoue leur est aussi étrangère par le plan que par l'ornementation, et lorsque les chrétiens victorieux s'en emparèrent, il fallut la déformer pour l'approprier au culte catholique.

L'Alhambra est un conte des *Mille et une nuits*, une féerie, un décor persan, avec ses arcades surexhaussées, ses petites niches en encorbellement, ses dorures, ses fontaines et ses canaux de marbre. Cette architecture d'odalisque ne pouvait convenir à la sainteté de nos cloîtres. L'ogive s'y rencontre quelquefois, mais ce n'est pas là que nos architectes l'ont prise au XIIIe siècle; ils ne la trouvèrent pas non plus en Orient, ils l'y portèrent plutôt à l'époque des Croisades. Les monuments qu'ils bâtirent à Jéru-

salem et à Antioche sont à ogives. Les princes latins de Constantinople l'employèrent aussi en Grèce, et on voit encore leurs écussons aux tympans aigus de leurs châteaux en ruines.

On ne peut nier cependant les rapports qui existèrent entre les Arabes d'Espagne et les chrétiens au moyen âge. Il y eut non seulement des guerres et des traités, mais encore des relations scientifiques, artistiques et commerciales. On cite de saints religieux qui visitèrent les écoles célèbres de Cordoue et en rapportèrent des connaissances utiles. Il existe des monnaies dont les légendes en deux langues facilitaient les transactions[1]. On peut signaler dans nos monuments quelques ornements qui sont sans doute des souvenirs rapportés d'Espagne; les dentelures du portail de Moissac, par exemple, et l'appareil alterné de la cathédrale du Puy. On trouve même quelquefois des inscriptions arabes gravées par quelque artiste converti ou quelque moine savant; mais tout cela ne prouve pas une parenté, une filiation entre l'architecture arabe et l'architecture ogivale. L'*infiltration* dont parle M. Lenormant se serait faite sans doute par le midi de la France, et il n'y a pas de région plus fidèle au style roman, plus lente à l'adoption de l'ogive. Il faut donc en expliquer autrement l'origine.

1. *Revue numismatique*, xve année, p. 429.

4. — L'ogive, comme système et forme caractéristique d'architecture, est une création française, un épanouissement, une fleur de notre architecture romane. On peut en suivre l'histoire dans nos grandes églises du XIIe siècle, où elle devint une nécessité et une beauté de construction.

Nos architectes connaissaient et unissaient parfaitement les trois conditions principales de l'architecture, qui sont la convenance, la solidité et la beauté. La convenance leur demandait des églises dignes de la majesté divine, et les églises grandissaient avec leur foi et leur amour. Les colonnes s'élançaient pour élever les voûtes. Ces voûtes d'arête qui avaient remplacé les voûtes en berceau devaient être à la fois solides et légères. Les architectes firent des arcs de pierre se croisant en diagonale et se soutenant mutuellement sur le fût des colonnes pour neutraliser la poussée des cintres. Ces arcs s'appelaient *ogives* et soutenaient les panneaux intermédiaires; ils formaient, en se coupant à angle droit, des arcs en tiers-point qui offraient dans les nefs une perspective de lignes ascendantes, interrompues seulement par les pleins cintres des arcs doubleaux. Changer ces pleins cintres en arc brisé, c'était non seulement les harmoniser avec les croisées d'ogive, mais c'était encore diminuer la poussée latérale des voûtes. On employa d'abord ce

moyen aux grands arcs du transsept, pour en assurer la solidité; on le généralisa ensuite dans tout l'édifice pour en augmenter l'harmonie. Ce qui était un moyen de construction devint un élément de beauté. Ce système d'arcs brisés produisit des effets nouveaux, une architecture distincte de l'architecture romane, une architecture qu'on peut justement appeler *architecture ogivale*, puisque l'ogive, l'arc de pierre des voûtes d'arête, en est le véritable principe[1].

L'architecture ogivale est donc fille de l'architecture romane. Faut-il dire avec Horace que la fille est plus belle que la mère?

O matre pulchra filia pulchrior[1].

Je l'ai dit autrefois, mais j'hésite maintenant; j'apprécie mieux les qualités de la mère, et je trouve que la fille a fini par avoir bien des caprices et des écarts.

Où naquit l'architecture ogivale? Bien des pays réclament l'honneur de son berceau, mais aujourd'hui

1. On a eu la singulière idée d'attribuer l'origine de l'architecture ogivale à l'emploi des arcs-boutants; c'est voir l'inspiration de l'œuvre dans les moyens employés pour la réaliser. On avait conçu les voûtes hardies de nos cathédrales avant de concevoir les arcs-boutants qui en sont les supports, l'échafaudage. Ces moyens de construction sont une nécessité plutôt qu'une beauté, malgré) les ornements qu'on y a mis et les explications poétiques qu'on en a données. (Voir Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*.

2. Horace, liv. I, ode xv.

les titres de la France ne peuvent être contestés. Nos grandes églises ogivales ont des dates et une perfection qui leur assurent l'antériorité et la supériorité sur les monuments qu'on leur oppose. Les preuves archéologiques abondent et désignent l'Ile-de-France, le domaine royal, comme le sol natal de l'ogive, comme le point de départ de ce style nouveau qui se répandit dans toute la chrétienté. Dès la seconde moitié du XII[e] siècle, nos architectes érigeaient l'ogive en système et bâtissaient les merveilleuses cathédrales de Bourges, de Laon, de Chartres et de Paris. L'architecture ogivale régnait et triomphait dans toute la France; elle pénétrait en Belgique par les Flandres et l'Artois, en Allemagne par Strasbourg, en Angleterre par la Normandie; l'Italie la voyait fleurir sur le tombeau de saint François d'Assise, pendant que les princes d'Anjou et d'Aragon l'inauguraient à Naples et en Sicile. Il est donc impossible de contester la suzeraineté de la France.

L'Allemagne résista longtemps à la conquête; la cathédrale de Cologne fut commencée cent ans après la cathédrale de Paris, et elle fut achevée seulement de nos jours. L'Italie reçut l'ogive comme une mode étrangère; ses architectes en firent un ornement, un détail, qu'ils unirent de leur mieux au plein cintre et aux lignes horizontales de leurs plus beaux monuments, ainsi qu'on peut le voir dans les cathé-

drales de Sienne et d'Orviète. Les peintres en encadrèrent leurs figures, et Giotto en décora son campanile de Florence.

Cette architecture ogivale si admirable et si française a été longtemps méconnue et méprisée parmi nous. Quatremère de Quincy, qui représente dans son *Dictionnaire historique d'architecture* la science et les préjugés du XVIII[e] siècle, lui refuse même le nom d'architecture et n'y voit « qu'une compilation, un composé d'éléments disparates, rassemblés par une fantaisie ignorante et désordonnée » ; il n'y a pour lui d'autre architecture que l'architecture classique des Grecs et des Romains. « Le genre de *bâtisse* auquel on donne le nom de gothique est né de tant d'éléments hétérogènes et dans des temps d'une telle confusion, d'une telle ignorance, que l'extrême diversité de forme qui le constitue, inspirée par le seul caprice, n'exprime réellement à l'esprit que l'idée de désordre. » Il reconnaît bien cependant que « quelques-uns des monuments que nous ont laissés ces siècles d'ignorance ont un certain air de grandeur et produisent, surtout à l'intérieur, une assez vive impression ; » mais ce sont là, dit-il, des effets que l'instinct seul peut créer. Rien ne prouve qu'ils soient le résultat de combinaisons savantes et réfléchies. Selon lui, les architectes du moyen âge, aussi bien ceux du XIII[e] que ceux du IX[e] siècle,

lors même qu'ils font de belles choses, ne savent pas ce qu'ils font. « Ils tâtonnent sans règle, sans méthode. Si, par fortune, ils rencontrent une heureuse disposition, ils sont hors d'état de la reproduire à coup sûr, soit dans un autre édifice, soit même dans les différentes parties du même monument. » Il regarde comme « radicalement impossible de découvrir, dans cette soi-disant architecture, la base soit d'un système de proportion, soit d'un système de construction, soit d'un système d'ornementation, trois choses sans lesquelles une architecture n'existe pas. » Sa conclusion est que l'époque dite gothique est l'apogée de la décadence, « héritière de tous les abus, de tous les mélanges dont les siècles de barbarie furent témoins; l'architecture gothique ne fait qu'achever l'œuvre de destruction avec un surcroît de désordre et d'insignifiance[1]. » Il faut vraiment beaucoup d'ignorance et d'aveuglement pour dire des choses aussi contraires à la vérité.

5. — Si le classique académicien avait été capable de comparer l'art antique à l'art chrétien, il aurait vu que les architectes du moyen âge furent les dignes successeurs des architectes de Rome et d'Athènes,

1. Quatremère de Quincy, *Dict. histor. d'archit.*, t. II, p. 675. — Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, 2e série, p. 38.

et qu'ils les égalèrent, s'ils ne les surpassèrent pas, comme science et comme inspiration.

L'art est l'ensemble des moyens pour atteindre un but, pour faire une chose. Le but de l'architecture est une impression, et ses moyens sont les lignes et les proportions. La perfection de l'art est dans la grandeur du but et la convenance des moyens. L'architecture ogivale comme but et comme moyens est supérieure à l'architecture grecque et romaine. Que se proposaient les architectes anciens ? Ils se proposaient surtout d'élever des monuments dignes de leur patrie, offrant à l'extérieur une masse imposante et d'élégantes proportions ; ils réussirent admirablement avec leurs portiques, leurs colonnes, leurs entablements et leurs frontons se détachant sur un ciel pur. Mais l'intérieur ne les préoccupait guère. La lumière y pénétrait difficilement et les statues de leurs dieux étaient seulement abritées par une toiture à charpente apparente. Le peuple ne s'y réunissait pas ; les cérémonies religieuses et nationales s'accomplissaient au dehors.

Les architectes chrétiens avaient un autre programme. Ce n'était pas un monument extérieur, un ornement dans le paysage, qu'ils voulaient bâtir ; c'était un sanctuaire, un palais que Dieu et les hommes devaient habiter ensemble. Il s'agissait d'élever entre le ciel et la terre un édifice que la

Divinité remplirait de sa présence, un temple dont le Verbe incarné serait le pontife et l'hostie, un trône d'où le Christ répandrait la lumière, la vérité, la vie, une enceinte qui nous séparerait du monde et nous unirait tous dans la foi, la prière et l'amour. Jamais l'architecture n'avait eu un programme plus vaste et plus sublime. Comment l'a-t-elle réalisé avec ses lignes et ses proportions ?

On refuse au style ogival les qualités essentielles de l'architecture, la combinaison régulière des lignes et un système de proportions capable de produire un effet. Cet effet, cependant, nos églises le produisent ; Montaigne l'affirme, et Quatremère de Quincy l'a subi lui-même ; mais il l'explique par le hasard, qui n'explique rien. Les architectes emploient les lignes verticales, horizontales et courbes, de manière à produire un effet spécial. Les architectes anciens ont recherché un effet horizontal ; les architectes du moyen âge, un effet vertical, un effet de lignes ascendantes. Les styles d'architecture se différencient par un motif, une forme particulière qui en est comme le principe, la physionomie, le rythme. Les Grecs avaient la colonne et l'entablement ; les Romains, la colonne et l'arcade ; les architectes du moyen âge créèrent un style nouveau, en transformant la colonne et l'arcade et en adoptant l'ogive, comme forme génératrice et type du mou-

vement des lignes ascendantes. Ils choisirent pour unité de mesure la taille de l'homme, qui est la mesure de tout dans l'univers, tandis que les anciens prenaient pour mesure de leurs monuments le module de leurs colonnes, ce qui en généralisait les proportions. Aussi leurs temples ne variaient que par leur dimension. Nos églises, au contraire, en se mesurant par l'homme, produisent des effets plus justes et des impressions plus puissantes.

Les architectes du moyen âge eurent-ils une science de construction comparable à celle des anciens ? Leur supériorité sous ce rapport est évidente ; il suffit, pour s'en convaincre, de lire l'article *constructions* dans le dictionnaire raisonné d'architecture de Viollet-le-Duc. L'auteur y consacre la moitié d'un volume à expliquer, avec autant de savoir que de clarté, les développements progressifs du style ogival et les prodiges de science et d'invention que l'étude découvre dans nos cathédrales.

Les anciens ont fait certainement des chefs-d'œuvre, mais leurs monuments les plus parfaits réclamaient peu de science. La construction en est très simple, toutes les parties se soutiennent d'elles-mêmes, en obéissant à des lois d'aplomb et de pesanteur. Leur solidité vient surtout du choix et de l'emploi des matériaux. Les Égyptiens avaient des carrières de granit et de porphyre ; les Grecs,

des montagnes de marbres magnifiques d'où ils tiraient leurs colonnes et les pierres immenses de leurs entablements. Ils les taillaient, les polissaient et les ajustaient avec une telle précision qu'ils n'avaient pas besoin de mortiers pour les unir ensemble; elles étaient fermes sur leur base et résistaient ainsi aux siècles sous un ciel privilégié. Il a fallu le canon des Turcs et le vandalisme des Anglais pour ruiner le Parthénon.

Les Romains eurent plus de difficultés avec leurs arcades et leurs voûtes; ils durent en calculer la poussée, mais ils les appuyèrent sur des masses inertes et résistantes. Quand ils n'avaient pas à leur disposition les riches matériaux de l'Orient, ils moulaient leurs édifices avec d'excellents mortiers, et ils les revêtaient de briques et de marbres. C'est ainsi qu'ils élevèrent dans nos contrées les monuments que nous admirons encore.

Nos architectes du XI[e] siècle suivirent d'abord la même méthode; mais lorsque les églises grandirent avec leur génie, lorsque les voûtes se généralisèrent et que les nefs se multiplièrent, il fallut formuler une science nouvelle; ils n'avaient pas à employer des masses puissantes que le despotisme faisait travailler et traîner par des foules d'esclaves; ils n'avaient que de modestes pierres de moyen appareil, offertes et portées par des mains chrétiennes. Il

fallait tout combiner, tout calculer pour soutenir ces voûtes à une hauteur prodigieuse, pour unir ces nefs dans une solidarité fraternelle, pour discipliner ces forces contraires, les pressions droites et obliques, pour harmoniser ces lignes verticales et horizontales, pour ménager ces perspectives mystérieuses qui poétisent l'espace. Il se fit alors des miracles de science que nos architectes classiques ne savent pas même comprendre. Une étude attentive leur prouverait qu'un simple pilier de nos cathédrales avec son sommier, son point de départ des voûtes, des arcs doubleaux, des croisées d'ogives, nécessite plus de science de construction que les plus beaux monuments de Rome et d'Athènes.

Cette science de construction fut-elle unie à l'intelligence de la forme et de l'ornementation ? L'architecture ogivale, au point de vue esthétique, ne le cède à aucune autre architecture ; sa beauté représente dignement la grandeur de son but et la science de ses moyens. Toutes ses lignes, toutes ses proportions, expriment l'idée qui l'inspire, et produisent l'effet qu'elle se propose. La construction y est le principe de la forme ; ses membres et ses détails ont leur raison d'être, et sont à la fois une force et un ornement. L'architecture ogivale est dans l'art ce que le corps humain est dans la création, l'œuvre la plus savante et la plus belle.

Le corps est le palais de l'âme; tout y est construit pour sa royauté, tout y est disposé pour l'accomplissement de sa volonté. La physiologie nous révèle les organes de sa vie et le mécanisme de ses mouvements. Rien n'est plus merveilleux que ce système nerveux et musculaire qui met en jeu toutes nos forces et nous fait exécuter les actes les plus compliqués et les plus variés. Ces nerfs et ces muscles sont les rouages, les ressorts, les leviers de notre machine; mais ils sont en même temps les moyens expressifs de l'âme et les formes visibles de sa beauté. Les muscles, qui nous servent à voir et à parler, dessinent nos pensées et nos émotions sur notre visage, et y manifestent les lumières de l'intelligence et les ordres de la volonté. En accomplissant leurs fonctions, en faisant mouvoir tous les membres de notre corps, ils les embellissent de lignes souples et ondoyantes, et ils expriment avec une étonnante variété la nature de chacun, le charme de l'enfance, la grâce de la jeunesse et l'énergie de la virilité.

Il en est de même pour l'architecture ogivale. La science de sa construction est la cause de sa beauté. L'élévation de la nef principale fait naître les nefs latérales qui l'appuient et l'accompagnent. La hardiesse de ses voûtes motive la croisée d'ogives et l'arc en tiers-point qui devient la forme dominante. Leurs nervures ont pour tiges naturelles ces colon-

nettes élancées qui revêtent d'élégance la force des piliers. Toutes ces lignes de construction suffisent à la décoration. L'église peut se passer des ornements de la sculpture et de la peinture; c'est une vierge qui, pour être belle, n'a pas besoin de riches étoffes et de brillantes parures.

Nulle architecture ne réunit mieux les deux éléments essentiels de la beauté : l'unité et la variété. Son unité reflète l'unité de l'Église, son symbole, sa hiérarchie, sa charité. Toutes ses lignes et ses proportions concourent à un effet voulu. Ces gerbes de colonnes qui semblent barbares aux architectes dont Quatrémère de Quincy a fait le dictionnaire, ont leur raison, leur valeur esthétique; elles montent aux voûtes pour unir toutes les parties ensemble, les galeries, les fenêtres et les grands arcs; elles s'arrêtent à des hauteurs différentes pour y former des lignes horizontales qui font valoir les lignes ascendantes, comme les dissonances qui aident l'harmonie d'un concert.

Cette unité se concilie avec la plus étonnante variété. Les temples anciens se ressemblaient par leurs règles, qui fixaient le nombre des colonnes et leurs proportions; le talent individuel différenciait seulement la beauté d'un portique, d'un fronton, l'exécution d'un chapiteau. Il est facile de reconnaître les ordres dorique, ionique ou corinthien;

mais il faut des connaissances très spéciales pour en apprécier le mérite. L'architecte du XIIIe siècle agit avec beaucoup plus de liberté; tout en conservant le style de son époque et de son école, il crée des œuvres originales, qui ne peuvent se confondre avec d'autres. Quelles variétés nous présentent nos églises ogivales à l'intérieur et à l'extérieur! La cathédrale de Chartres, par exemple, avec sa façade élancée, ses élégants contreforts, ses ogives qui accompagnent si bien sa brillante rosace, ses deux flèches inégales dont la plus ancienne triomphe, par sa grâce et sa pureté, du luxe et de la grandeur de sa rivale; puis ses porches latéraux, leurs arcades, leurs pignons et leurs statues innombrables, son plan unique, sa crypte sévère, son transsept coupé de colonnes, ses voûtes si ornées et ses nobles fenêtres! Saint-Étienne de Bourges est tout différent avec son large frontispice, sa masse imposante, ses cinq portails et la courbe majestueuse de ses nefs graduées. C'est là que les préjugés de mon éducation classique ont subi leur première atteinte. Quel contraste avec la richesse de la cathédrale de Reims, bâtie pour le sacre des rois de France, ciselée comme la châsse de la sainte-ampoule, avec ses tours élégantes, ses galeries festonnées, ses pinacles, ses portes toutes brodées de sculptures! Faut-il citer Amiens, Laon, Noyon, Strasbourg, Rouen, Cou-

tances, Bordeaux, Clermont, Saint-Maximin, dont les églises présentent toutes des effets différents et des beautés particulières ? Ces beautés, selon moi, se résument dans Notre-Dame de Paris.

Notre-Dame de Paris est mon église préférée, la reine de toutes les autres, le type de la majesté, de la force et de la beauté, le chef-d'œuvre de l'architecture ogivale. J'ai habité longtemps près de ses tours et je faisais en sorte de passer toujours devant sa façade, que je ne pouvais me lasser d'admirer. Rien n'est comparable à cet ensemble, à ce concert de lignes verticales et horizontales où toutes les beautés se rencontrent sans se nuire. La sévérité du style se concilie avec la richesse de l'ornementation ; les charmantes colonnettes des galeries se mêlent aux vigoureux profils des contreforts qui encadrent les portes, les ogives, la grande rosace du milieu, et supportent les tours si belles et si puissantes. Partout règnent l'ordre, la symétrie, la clarté ; tous les détails s'accordent et se justifient. L'œil y découvre sans cesse des mérites nouveaux. Je revins un jour d'Allemagne tout ébloui de l'intérieur de la cathédrale de Cologne, et je courus à Notre-Dame, craignant de lui avoir trouvé une rivale. Je fus vite rassuré en revoyant ces voûtes magnifiques, ces nefs immenses, ces fières colonnes, ces galeries, ces perspectives mystérieuses. Notre-Dame

réunit vraiment les beautés particulières des autres églises ; c'est là qu'il faut chanter le *Te Deum* de l'art chrétien, comme on y chantait autrefois le *Te Deum* de nos victoires [1].

6. — L'architecture ogivale, comme art et comme science, ne le cède à aucune autre architecture, mais celui qui l'admirerait également à toutes les époques prouverait qu'il n'en a guère l'intelligence ; car elle a eu ses progrès, ses grandeurs et ses décadences. Son apogée est le règne de saint Louis, mais elle perd de sa perfection dès la fin du XIIIe siècle. L'auréole artistique de la France ne jette plus le même éclat ; les éléments de sa civilisation se corrompent dans le luxe et le plaisir. Ses rois écoutent trop les légistes et veulent dominer l'Église comme l'avaient fait les empereurs d'Allemagne. Leurs infidélités sont punies par des guerres sanglantes. L'architecture s'abandonne alors à cet abus de la science,

1. « On a dit souvent qu'au moyen âge on arrivait par des degrés à l'église de Notre-Dame ; c'est une erreur. Le parvis a toujours été aussi élevé. Lorsqu'en 1847 la ville de Paris voulut en refaire le pavage, je fis partie d'une commission nommée par la Société des Antiquaires de France, dont j'étais alors le secrétaire, pour examiner des substructions romaines qu'on avait trouvées sous le pavé, à peu de distance du portail. Nous reconnûmes les restes de bains antiques qui existaient bien avant la fondation de l'église et qui ne permettaient pas, par conséquent, d'admettre pour le parvis un niveau différent du niveau actuel. » (*Annuaire de la Société royale des Antiquaires de France*, 1848.)

à ces hardiesses vaniteuses que Viollet-le-Duc condamne si justement.

« Les malheurs qui désolèrent la France à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe ralentirent singulièrement l'essor donné aux constructions religieuses et civiles. L'architecture suit l'impulsion donnée pendant les XIIIe et XIVe siècles, en perdant de vue, peu à peu, son point de départ. La profusion des détails étouffe les dispositions d'ensemble. Le *rationalisme* est poussé si loin dans les combinaisons de la construction et dans le tracé, que tout membre de l'architecture qui se produit à la base de l'édifice pénètre à travers tous les obstacles, montant verticalement jusqu'au sommet sans interruption. Ces piles, ces moulures qui affectent des formes prismatiques, curvilignes, concaves, sans arêtes saillantes, et se pénètrent en reparaissant toujours, fatiguent l'œil, préoccupent plus qu'elles ne charment, forcent l'esprit à un travail perpétuel qui ne laisse pas de place à cette admiration calme que doit causer toute œuvre d'art[1]. »

Les architectes du XIVe siècle cachent les nus de la construction qu'on ne peut plus comprendre; ils suppriment les lignes horizontales, agrandissent les fenêtres et les partagent en compartiments si nombreux et si étroits qu'ils sont obligés de les soutenir

1. *Dict.*, t. I, p. 155.

avec des armatures de fer. Le xve siècle augmente encore ces défauts. Les ouvertures, travaillées comme la dentelle, présentent des combinaisons flamboyantes de courbes et de contre-courbes, des formes prismatiques qui se coupent et s'entrelacent. Les murs se couvrent de meneaux sans motif, et les contreforts se revêtent de petits détails qui les amaigrissent. L'ornementation devient excessive; elle pousse à l'excès l'imitation de la nature et en multiplie les caprices. « Il en résulte une sorte de fouillis qui peut étonner par la difficulté de l'exécution, mais qui distrait et fait perdre de vue l'ensemble des édifices. Ce qu'il y a d'admirable dans l'ornementation appliquée à l'architecture du XIIIe siècle, c'est sa parfaite harmonie avec les lignes de l'architecture : au lieu de gêner, elle aide à comprendre l'adoption de telle ou telle forme ; on ne pourrait la déplacer ; elle tient à la pierre. Au xve siècle, au contraire, l'ornementation n'est plus qu'un appendice qui peut être supprimé sans nuire à l'ensemble, de même qu'on enlèverait une décoration de feuillages appliquée à un monument pour une fête [1]. »

Les architectes, « perdus dans les problèmes de géométrie et les subtilités de la construction », cessent d'être les *maîtres de l'œuvre* ; les édifices n'ont plus ce grand caractère d'unité des belles époques. Cha-

1. *Dict.*, t. I, p. 156.

que corps de métier travaille de son côté, en dehors d'une direction générale. Les évêques, les chapitres et les seigneurs qui font bâtir traitent directement avec les maçons, les charpentiers, les sculpteurs, tailleurs d'images, serruriers et plombiers. Chacun fait à part son projet, son devis et son marché. Il n'est plus question de l'architecte. De là les défauts de proportion, d'harmonie, qu'ont voulu corriger les architectes de la renaissance. Le charpentier rêve un chef-d'œuvre sans s'inquiéter de la maçonnerie qui doit le supporter; le sculpteur taille dans son atelier les statues qu'il attachera ensuite « comme un tableau à une muraille, ne comprenant plus qu'une œuvre d'art, pour être bonne, doit avant tout être faite pour la place qu'on lui destine. Quand les arts en sont arrivés à ce point, l'exécution l'emporte sur la conception de l'ensemble, et la main qui façonne finit par étouffer le génie qui conçoit. »

Viollet-le-Duc conclut en disant : « On arrive par une pente insensible du XIIIe siècle au XVe, *fatalement*. Chaque tentative, chaque effort, chaque perfectionnement nouveau conduit rapidement à l'apogée, aussi rapidement à la décadence, sans qu'il soit possible d'oser dire : c'est là qu'il faut s'arrêter. C'est une chaîne non interrompue d'inductions, dont on ne peut briser un seul anneau, car ils ont tous été rivés en vertu du principe qui avait formé le premier.

Par le fait, l'architecture gothique avait dit à la fin du xve siècle son dernier mot. Il n'était pas possible d'aller au delà; la matière était soumise; la science n'en tenait plus compte, l'extrême habileté manuelle des exécutants ne pouvait être matériellement dépassée: l'esprit, le raisonnement avaient fait de la pierre, du bois, du fer, du plomb, tout ce qu'on en pouvait faire, jusqu'à franchir les limites du bon sens. Un pas de plus, et la matière se déclarait rebelle. Les monuments n'eussent pu exister que sur les épures ou dans le cerveau des architectes [1]. »

Cette explication de la décadence de l'architecture est-elle satisfaisante ? Faut-il admettre cette *fatalité* du progrès qui mène à la perfection et qui en cause la ruine, cette puissance du raisonnement qui maîtrisa la matière pour franchir *les limites du bon sens?* N'est-ce pas méconnaître la grandeur de l'art, confondre son but et ses moyens, être injuste envers la science, qui ne peut nous éloigner du beau en nous rapprochant du vrai, et ne tenir aucun compte de la liberté de l'homme qui peut toujours choisir entre le mal et le bien ? Ne sont-ils pour rien dans cette décadence, ces architectes laïques que Viollet-le-Duc vante comme ses ancêtres, et ne faut-il pas surtout l'attribuer à ce *rationalisme,* à cet *esprit moderne* qu'il nous donne comme la sève du progrès ?

1. *Dict.*, t. I, p. 158.

L'esprit moderne est vieux comme le monde; il a pour dogme l'indépendance absolue de la raison, il est l'ennemi de toute unité, puisqu'il rejette toute révélation, toute autorité divine. Dieu est l'unité nécessaire de tout; sans lui, point d'ordre dans la création, point de beau dans l'art, point de paix et d'harmonie dans la société. Il est seul la loi, la paternité, la souveraineté qui unit tous les esprits et toutes les volontés. C'est par lui que règnent les princes et les architectes. Dans un État sans Dieu, le gouvernement devient impossible, les intérêts se divisent, les ambitions se combattent, tous rêvent l'indépendance, et, pour ne pas obéir, prétendent commander; l'édifice social pèche par la base; tout se disjoint et s'écroule dans le chaos de l'anarchie. Il en est de même pour l'art sans Dieu. L'architecte chrétien avait un maître et un modèle qu'il voulait honorer par ses œuvres; la religion lui donnait une multitude de frères pour lui aider; ils élevaient ensemble des monuments magnifiques, dignes de leur foi et de leur amour. Mais quand l'architecte laïque se sépara de Dieu et travailla pour sa propre gloire, tous ceux qui lui obéissaient imitèrent son indépendance; chacun prétendit être dieu et roi dans son œuvre et se faire une création, un royaume avec un peu de matière; plus de regards vers le ciel, plus d'unité de pensée, plus

de grandes inspirations et d'harmonieux ensembles, mais des prodiges d'exécution, des détails multipliés, des fantaisies, des imitations de la nature qui charment les yeux et flattent les sens. La Renaissance voulut réparer le mal et reconstituer l'unité, en imposant l'étude de l'antique, mais elle échoua parce que son art était sans Dieu. C'est encore ce qui rend stériles les progrès de notre science et les miracles de notre industrie. Nous avons des artistes habiles ; Dieu seul peut nous donner de grands artistes.

Voilà une longue lettre, Madame; que de choses cependant j'aurais à vous dire sur les autres créations de l'architecture ! car, vous le savez, l'architecture n'est pas seulement l'art de bâtir, elle est l'art des lignes et des proportions, et elle s'étend à tout ce qui meuble et décore nos églises. C'est elle qui élève les autels, les stalles, les chaires, les fonts baptismaux ; c'est elle qui dessine les vases sacrés, les calices, les tabernacles, les chandeliers, les reliquaires, les encensoirs. On ne la connaît bien qu'en étudiant aussi les chefs-d'œuvre de goût et d'orfèvrerie qui ornaient autrefois le trésor de nos cathédrales et s'harmonisaient si parfaitement avec le style de toutes les époques. L'architecture est vraiment reine, et tous les arts qui lui obéissent ont travaillé l'or, l'argent, et les pierres précieuses, pour broder son vêtement et ciseler sa couronne.

XX

LA SCULPTURE

1. Étude de la sculpture chrétienne. Types nouveaux. Le Christ et Satan. La sculpture aux premiers siècles. Ivoires et tombeaux. — 2. Renaissance de la sculpture. Influence byzantine. Constantinople et Antioche. Ateliers laïques. Prétentions du rationalisme. — 3. Causes des progrès de la sculpture au moyen âge. Direction de l'Église. Symbolisme et légende. Art traditionnel. — 4. Beauté de l'âme et du corps. Idéal de la sculpture chrétienne. Sa chasteté et sa fécondité. Son union avec l'architecture. — 5. Sculpture française et sculpture italienne. Renaissance. Baptistère de Florence. Sculptures de Solesmes. — 6. Les monnaies et les sceaux, moyens d'étudier l'histoire de l'art.

Madame,

1. — L'histoire de la sculpture chrétienne est à faire ; elle n'a pas encore sa place dans cette réhabilitation du moyen âge que poursuit maintenant la véritable science. Quoique étroitement unie à l'architecture religieuse, la sculpture a été négligée par les archéologues, qui n'ont étudié les innombrables statues de nos cathédrales qu'au point de vue iconographique ; ils paraissent ne pas en soupçonner la beauté. Cette sculpture cependant est une des gloires de l'Église et de la France ; c'est par elle

peut-être que l'art chrétien s'est le plus approché de la perfection. Très distincte de la sculpture antique par son origine, ses inspirations et son but, elle lui ressemble par son caractère monumental, par la noblesse de ses lignes et la simplicité de ses formes; elle la surpasse par la vérité, la variété de l'expression, par la pureté des types et par son étonnante fécondité. Cette sculpture est française; elle est née sur notre sol, comme l'architecture ogivale; elle a rayonné dans toute l'Europe, elle a devancé de plus d'un siècle la sculpture en Italie; car elle avait déjà créé ses plus beaux chefs-d'œuvre lorsque l'école de Pise débuta par l'imitation de quelques bas-reliefs antiques.

Ces affirmations peuvent paraître exagérées, mais l'étude, j'espère, les justifiera un jour, et détruira ce préjugé de la Renaissance qui fait commencer la vraie sculpture à Michel-Ange. Seroux d'Agincourt, qui, le premier, a plaidé la cause du moyen âge, méconnaît la beauté de cette sculpture et ne voit jusqu'au XII[e] siècle, à la porte de nos églises, que des figures « toutes longues, raides, à draperies sèches, collées et sans mouvement ». Il y trouve « tous les défauts qui caractérisent la plus grossière ignorance : incorrection, pesanteur dans les formes, insignifiance dans les personnages, monotonie dans l'ordonnance. Les compositions du XIII[e] siècle commen-

cent bien, en France comme ailleurs, à ressentir un peu moins ces défauts, mais elles ne peuvent encore se défaire d'une légère bizarrerie dans l'invention, d'un désordre dans la disposition, d'un mouvement outré dans les actions [1]. » Viollet-le-Duc a protesté contre l'injustice de ces jugements; il a étudié sérieusement notre sculpture nationale et il en a présenté une esquisse historique, où il ne craint pas de la comparer à la sculpture des Grecs [2]. Mais s'il se met ainsi au-dessus des préjugés artistiques de son temps, il ne s'affranchit pas de même des fausses idées du rationalisme, et on retrouve, au milieu d'aperçus très justes et très remarquables, ces erreurs qui déparent trop souvent son Dictionnaire d'architecture; erreurs dangereuses, parce qu'elles sont adoptées sans contrôle par d'autres auteurs et qu'elles se glissent ensuite dans des ouvrages élémentaires destinés à vulgariser la science. Aussi est-ce un devoir de les combattre, et le meilleur moyen de le faire est de mettre le savant archéologue en contradiction avec lui-même.

Le christianisme offrit à la sculpture des destinées nouvelles. Les religions antiques lui avaient fait traduire leurs dogmes. Elle avait créé des sym-

1. *Histoire de l'art par les monuments,* t. II, p. 59.
2. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* t. VIII article SCULPTURE, de la p. 96 à la p. 276.

boles hiératiques pour les Égyptiens, et elle avait divinisé les formes humaines pour les Grecs; mais les Égyptiens avaient confondu les symboles avec la réalité; les Grecs avaient adoré les dieux faits à leur image et les avaient pris pour complices de leurs passions. La beauté qui plaît aux sens remplaça vite la beauté idéale qui élève l'intelligence, et la sculpture, au lieu de servir la vérité, devint l'art de l'idolâtrie, de l'orgueil et de la volupté.

Aussi Dieu, sur les hauteurs embrasées du Sinaï, avait condamné la sculpture; son peuple ne devait se faire aucune image : *Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem, quæ est in cœlo desuper, et quæ in terra deorsum, neque eorum quæ sunt in aquis sub terra*[1].

Lorsque Notre-Seigneur vint renverser les idoles des nations et que l'art fut baptisé, l'Église ne rendit pas sur-le-champ à la sculpture sa mission; elle lui préféra la peinture. Tant que le paganisme ne fut pas entièrement vaincu, il y avait danger pour le peuple de ne pas bien comprendre la vraie doctrine, et de rendre aux statues mêmes les honneurs que méritent seulement les personnes qu'elles représentent[2]; il était moins facile de se tromper avec les images peintes. Ce fut donc la peinture qui, pendant les

1. *Exode*, XX, 4.
2. Concile de Trente. Sc. 25.

premiers siècles, dans les catacombes et dans les basiliques, glorifia Dieu et instruisit les ignorants par ses œuvres. Plus tard la sculpture lui fut associée, mais son rôle fut moins important; elle fut soumise à l'architecture et n'eut qu'un rang secondaire et décoratif. Les mosaïques ornèrent les absides, et les vieilles madones eurent le privilège de paraître au-dessus de l'autel. Les statues en furent éloignées; elles ne devinrent jamais surtout le centre de l'édifice comme dans les temples païens. La Renaissance viola quelquefois cette loi, que Rome maintient toujours. La croix surmonta seule le tabernacle; l'image sculptée ne doit pas dominer la sainte Hostie et paraître présider au divin sacrifice[1].

Cette prudente réserve de l'Église ne nuisait en rien à la sculpture. Sa mission restait la même que celle de l'art chrétien : glorifier Dieu, en représentant la vie de Notre-Seigneur et des saints. Elle avait même une tâche plus difficile que la peinture, c'était de fixer dans la pierre et le bronze les types sacrés. Ses œuvres sont plus laborieuses et plus durables que les improvisations du pinceau; elle cherche plus péniblement l'idéal et travaille pour une plus longue postérité. Que nous reste-t-il des

1. On élude souvent cette défense de l'Église en plaçant un peu derrière l'autel principal des statues isolées qui semblent être l'objet des cérémonies. N'est-ce pas un usage regrettable et antiliturgique ?

peintures de la Grèce, tandis que nous possédons encore beaucoup de ses admirables statues?

Les sculpteurs grecs de la grande époque recherchèrent l'idéal et choisirent dans les choses visibles les moyens d'exprimer la puissance, la sagesse du Créateur et les reflets qu'en reçut l'homme dans son intelligence et sa volonté. Ils perfectionnèrent les formes et les spiritualisèrent pour élever l'âme vers le vrai, le beau et le bien; mais l'art ne se tint pas longtemps à ces hauteurs et s'égara vite dans les réalités de la terre et la convoitise des sens. L'idéal des sculpteurs chrétiens est tout différent; ce n'est pas le beau naturel qu'ils veulent manifester, c'est le beau surnaturel, c'est-à-dire la beauté de Dieu incarnée en Notre-Seigneur et dans les saints, la vérité révélée, la lumière dans les ténèbres, le bien victorieux du mal, tout ce monde spirituel et moral qui remplit le temps et l'éternité. C'est cet déal que le ciseau du sculpteur doit faire sortir de la pierre, comme la verge de Moïse fit sortir du rocher l'eau vive pour désaltérer le peuple de Dieu.

Dans son *Esquisse d'une philosophie*, l'abbé de Lamennais a très bien exposé ce magnifique programme de la sculpture chrétienne. Qu'il me soit permis de citer quelques belles pages de ce malheureux écrivain et de les retirer ainsi des ruines de son génie. « Lorsque la sculpture renaquit après

l'entière dissolution du paganisme et de l'empire, s'il restait encore des modèles, l'idée à laquelle ils se rattachaient ayant fait place à une idée nouvelle, on ne les comprenait plus, on ne les sentait plus. L'art chrétien, préoccupé de l'idée pure, négligea le corps et s'absorba dans le soin exclusif de la tête, où réside l'expression de l'homme intelligent. Dans la tête même, il subordonna complètement la beauté physique à la beauté morale ; celle-là pour lui n'est qu'un moyen et jamais un but... Les têtes, quant à l'expression, peuvent être rapportées à deux types généraux correspondant aux deux états radicalement contraires de l'homme, sous l'empire du péché ou sous l'influence victorieuse de la grâce. L'idéal du premier de ces types est Satan, l'idéal du second est le Christ. De là deux divisions, deux branches distinctes de l'art qui contrastent entre elles, comme le bien et le mal dans la création.

« En se faisant homme, afin de régénérer l'humanité, le Verbe divin voulut, selon la foi chrétienne, s'assujettir, quoique exempt du péché, aux suites du péché, aux misères, aux souffrances, lamentable apanage de cette vie terrestre, et enfin à la mort, dépouillée par lui, non de son caractère pénal, mais de la puissance absolue, qui, auparavant, lui soumettait l'homme et le lui soumettait à jamais. Tout ce que la nature humaine, dans la pri-

mitive innocence, peut éprouver d'émotions pures, élevées, de joies saintes, de douleurs, le Christ l'a ressenti, sans que ces douleurs et ces joies altérassent la majesté calme et l'ineffable grandeur de l'Homme-Dieu. S'il souffrait, c'était pour autrui, c'était volontairement pour le salut de ses frères. D'où, sur son front illuminé de la splendeur du Verbe, dans son regard profond, sur ces lèvres mêmes, sévères comme la vérité, une expression inénarrable de divine piété et d'amour surhumain. Mais le sacrifice accompli, les voiles s'effacent, l'enveloppe mortelle se transfigure, et du Christ glorifié rayonnent de toutes parts le beau infini et la suprême béatitude.

« Tel est pour l'art chrétien le type idéal dont le caractère doit se retrouver, indépendamment de la forme matérielle, en tout homme uni spirituellement au Christ, par la disposition dominante de sa volonté ; mais ce type varie indéfiniment selon la mesure de la grâce départie à chacun, et en outre, il est modifié par la condition même de la créature déchue, car toute créature a péché, et dès lors porte en soi quelque empreinte du péché. De sorte que dans le plus juste on démêle des traces de l'originaire dégradation. La tristesse du repentir, la crainte de retomber, l'effort du combat, l'ardente aspiration au terme de cette lutte décisive, et tout ensemble la paix, la confiance, le désir, l'espoir, le pieux abandon

et la céleste quiétude, forment, en se mélangeant, des nuances innombrables, depuis le premier mouvement par lequel le pécheur renaît à la vie spirituelle, jusqu'à l'extase, où le saint, enivré de la lumière de Dieu, oublie la terre, s'oublie lui-même, absorbé, perdu dans la jouissance anticipée des joies éternelles. Or ces états divers, qu'est-ce, sinon des degrés de l'union réelle et mystique qui lie les membres au chef, les fidèles au Christ ? une échelle ascendante qui se termine à la Transfiguration, et, quant à leur expression saisissable par l'art, les modifications du type même du Christ ? Ainsi le caractère de l'œuvre, sa beauté idéale, dépend primitivement de la conception du Christ? du modèle interne que l'artiste contemple en soi. Et voilà pourquoi, durant les siècles où il existait un modèle commun, correspondant à une conception uniforme de ce même Christ, on remarque dans toutes ces têtes une expression fondamentale, analogue à ce type.

« De même que la grâce élève l'homme à Dieu auquel il s'unit par le Christ, la concupiscence lui imprime une direction contraire, le rapproche de Satan, l'unit à Satan, type du mal, de la souffrance extrême et de l'extrême dégradation. Or la concupiscence, ou l'amour désordonné de soi, a deux branches relatives à la double nature de l'homme ; elle

est orgueil ou volupté. De l'orgueil naissent les passions de l'esprit; de la volupté, les passions sensuelles. Et les unes et les autres n'étant dans leurs différents degrés et leurs combinaisons diverses que des individualisations du mal, elles ne sont, non plus, quant à leurs manifestations extérieures, que des modifications du type absolu du mal, du type de Satan. Comme, à partir du premier moment où la grâce prédomine, on arrive, par une série de nuances successives, à un dernier terme qui est le *saint*, pleinement uni au Christ, et par le Christ à Dieu, ou au Bien infini, à partir du péché que transmet la génération, on arrive par une série analogue de nuances à un dernier terme qui est le *damné*, pleinement uni à Satan, le *chef de ceux qui n'ont pas de chef*.

« Au type du damné appartient l'orgueil, la colère, l'envie, l'ironie amère et méchante, la stupidité brutale, et toujours la haine avec un fonds de souffrance incurable. Le type du saint se caractérise par je ne sais quoi d'humble et de sublime dans sa suavité ravissante, par un amour ardent et calme à la fois, par l'expression indéfinissable de l'harmonie des puissances internes et le repos de la béatitude. Le damné vous attire vers ces abîmes cachés, ténébreux, dont le pressentiment fait tressaillir d'une terreur secrète. Avec le saint, vous vous élevez en de pures régions, où l'homme uni à Dieu se dilate à ja-

mais, au sein d'une félicité mystérieuse, immense.

« Tels sont les types constamment reproduits pendant les âges de foi par la sculpture chrétienne[1]. »

L'histoire de l'art nous dit comment la sculpture a rempli son programme. Elle ne travailla pas dans les catacombes ; son ciseau en eût troublé le silence. Elle modela seulement quelques symboles, quelques figures sur les lampes qui éclairaient les saints mystères. Lorsqu'elle put se produire au grand jour, elle commença par orner des tombeaux, et ces débuts montrent comment l'art antique devenait chrétien. Les tombeaux avaient une grande importance chez les anciens. On honorait les morts avec la pensée de les rejoindre dans une autre vie. Les Égyptiens leur élevaient des pyramides, les Grecs leur consacraient de gracieux monuments ; mais nul peuple ne porta aussi loin que les Romains le luxe des tombeaux ; ils en ornaient leurs villes, ils en bordaient leurs routes, et chacun voulait avoir son urne de marbre sculpté. C'était une grande industrie à Rome ; les ateliers étaient remplis de sarcophages qui attendaient un nom et une inscription. Des scènes mythologiques et funèbres y étaient représentées, et il y avait des attributs pour tous les genres de profession et de mérite.

Les chrétiens conservèrent cet usage ; mais à la

1. *Esquisse d'une philosophie*, t. III, liv. VIII, ch. IV.

place des sujets païens, ils mirent des sujets qui rappelaient leur foi et leurs espérances. La sculpture reproduisit surtout les peintures des catacombes : le Christ et les Apôtres, les symboles de l'Eucharistie et de la Pénitence, la délivrance de Jonas, l'innocence reconnue de Suzanne, et la résurrection de Lazare. Quelquefois le marbre offrait le portrait du mort et quelque souvenir de sa vie, comme le tombeau récemment découvert à Salone, où le Bon Pasteur apparaît entre deux époux qui sont entourés de leurs esclaves affranchis [1].

Ces prémices de la sculpture chrétienne se retrouvent sur les ivoires des premiers siècles, sur les diptyques et sur les boîtes où se conservaient les eulogies. Il faut remarquer que ces sculptures sont les mêmes dans toute l'Italie et dans les autres contrées conquises à la foi. La France en possède un grand nombre, à Marseille, Toulouse, Arles et Saint-Maximin. Il y a déjà unité d'art comme unité de doctrine, et c'est Rome qui en est le centre. Cette sculpture porte l'empreinte de la décadence, qu'on peut suivre aussi sur les monuments de la Rome impériale. Seroux d'Agincourt la montre, en rapprochant sur la même planche quelques figures des trois arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère et de

1. Mémoires de la Société des Antiquaires de France. (Albert Dumont, cité dans la *Vie de saint Vincent de Paul*, p. 29.)

Constantin ; mais elle est encore plus évidente si on compare les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine à ce qui reste des deux colonnes que fit élever Théodose à Constantinople [1]. Il fallait que l'art antique mourût pour renaître plus chrétien et plus vrai.

2. — L'hérésie des iconoclastes ne devait pas favoriser cette renaissance. Aussi, malgré la prospérité matérielle de l'empire d'Orient, moins exposé que l'Italie aux invasions des barbares, Rome continua mieux que Byzance les traditions et les procédés de l'art. Elle résista aux persécutions et aux menaces des empereurs ; elle conserva la statue de saint Pierre qui avait été faite avec le bronze de Jupiter Capitolin. C'est aux pieds de cette statue, qui reçoit encore les hommages de tous les chrétiens, que Charlemagne vint chercher les éléments de la civilisation qu'il développa dans son vaste empire ; c'est là qu'il reçut, avec la bénédiction pontificale, l'intelligence de l'art et la noble ambition d'en renouveler les merveilles. Les écoles du Rhin et du Midi qu'il fonda furent arrêtées dans leur progrès par les révolutions et les guerres qui suivirent sa mort. La sculpture, d'ailleurs, avait peu de place dans l'architecture romane, qui demandait plutôt

1. Seroux d'Agincourt, t. IV, pl. II et XI.

des ornements que des statues. Au XIe siècle seulement, elle représenta le Christ et les Évangélistes aux tympans de nos églises, et ce ne fut qu'au XIIe siècle qu'elle enrichit de ses œuvres les porches et les cloîtres.

Quel fut le point de départ de ce développement de la sculpture ? Viollet-le-Duc croit encore que ce fut l'influence byzantine. Cette erreur historique est encore moins acceptable que lorsqu'il s'agissait d'architecture; il pouvait y avoir quelques rapports, quelque ressemblance entre les monuments de l'Orient et de l'Occident, par Venise et Ravenne; mais il est impossible d'en trouver pour la sculpture; car on ne peut pas dire qu'il existe de sculpture byzantine, à moins de confondre l'ornementation, qui dépend de l'architecture, avec la statuaire, qui représente seule la sculpture véritable. Viollet-le-Duc affirme que nous avons copié d'abord la sculpture byzantine, et que nous avons pris surtout nos modèles à Antioche. « C'est là que se sont formés les artistes et les ouvriers qui ont changé la sculpture en France, au XIIe siècle. »

Viollet-le-Duc reconnaît pourtant que les Grecs à cette époque n'avaient pas de statues. « Les monuments grecs des VIe et VIIe siècles qui remplissent les villes de Syrie, et notamment l'ancienne Cilicie, possèdent une ornementation sculptée d'un beau style

et qui rappelle celui des meilleurs temps de la Grèce antique, *mais sont absolument dépourvus de statuaire.* Cependant il y avait eu à Constantinople, avant et après les fureurs des iconoclastes, des écoles de sculpteurs statuaires qui fabriquaient quantité de meubles en bois, en ivoire, en orfèvrerie, que les Vénitiens et les Génois répandaient en Occident. Nous possédons dans nos musées et nos bibliothèques bon nombre de ces objets antérieurs au XIIe siècle; il ne paraît pas toutefois que les *artistes byzantins se livrassent à la grande statuaire*, et les exemples dont nous parlons ici sont, à tout prendre, de petite dimension, et d'une exécution barbare. » Ainsi nos prétendus maîtres de sculpture ne faisaient pas de statues, mais seulement des meubles et des petits objets, d'une exécution barbare !

Il faut d'abord distinguer entre Constantinople et Antioche. Constantinople, la capitale de ce que l'histoire a si bien appelé *le Bas-Empire*, était loin d'être une autre Athènes. Ce qui pouvait rester de grec dans l'art dégénéré importé par son fondateur, avait complètement disparu sous l'élément asiatique. Constantinople était une ville cosmopolite, l'entrepôt des marchandises de l'extrême Orient, qui fournissait le monde entier de belles étoffes, de pierres précieuses et de parfums. Son art était un art de luxe et de commerce qui pouvait influencer les modes d'un pays,

mais non pas son art monumental. Rien de simple, de noble, de grand, mais une richesse, un éclat, une profusion d'ornements ridicules. L'art byzantin est un art industriel, immobilisé dans les formes et les procédés. Les monnaies qu'il a fabriquées sont les plus laides qui aient jamais existé. Ses meilleures inspirations lui sont venues de la Perse. Les auteurs constatent l'échange d'artistes entre les deux empires. « Les arts des Perses, dit Viollet-le-Duc, avaient profondément pénétré la sculpture d'ornements de Byzance, à ce point que certains chapiteaux ou certaines frises de Sainte-Sophie, par exemple, semblent arrachés à des monuments de la Perse et même de l'Assyrie. »

Antioche était une ville plus ancienne et plus grecque que Constantinople. Elle avait moins souffert de la décadence de l'empire et de l'influence asiatique; elle conservait les beaux monuments dont les successeurs d'Alexandre et les Romains avaient enrichi la Syrie et l'Asie Mineure. Balbeck et Palmyre possédaient toujours leurs merveilleuses constructions, et les villes que les Arabes avaient rendues désertes étaient encore intactes, comme au lendemain de l'invasion musulmane. Lorsque les Croisés s'emparèrent de ces contrées et firent d'Antioche leur capitale, quelle sculpture trouvèrent-ils à imiter? M. le comte de Vogüé nous le dit dans son

bel ouvrage sur l'architecture civile et religieuse de la Syrie centrale : « Une ornementation toujours adroitement composée, mais sèche et plate ; *la figure humaine et les animaux font absolument défaut*, sauf deux ou trois exemples, un agneau, des paons très naïvement traités. Ce sont presque toujours des feuilles dentelées, découpées, vivement cannelées dans les pleins, de manière à obtenir une suite d'ombres et de clairs, sans modelé. » Des statues, il n'en existait pas; les empereurs les avaient enlevées pour embellir Constantinople, où les Arabes les avaient détruites pour compléter l'œuvre des iconoclastes.

Pendant les cent cinquante années de leur puissance en Orient, les Latins, à Antioche, comme à Jérusalem et ailleurs, s'occupèrent plus de batailles que de beaux-arts, et s'ils firent bâtir et orner des châteaux, des monastères et des églises, ce fut par leurs artistes, qui ne pouvaient étudier des statues qui n'existaient pas, ni copier une ornementation qu'ils connaissaient déjà par les monuments de l'Italie et du midi de la France. Didron le déclare à son retour de Grèce : « Les Grecs, dit-il, brisent les statues et ne sculptent pas; donc notre statuaire ne provient pas des Byzantins. Dieu seul peut faire quelque chose avec rien, et les artistes du moyen âge ne pouvaient tirer la moindre sta-

tue d'une source byzantine qui n'a jamais existé[1]. »

Il faut donc renoncer à l'influence byzantine ; la chose est si évidente que Viollet-le-Duc hésite dans son système. Il reconnaît que notre sculpture « ne rappelle les diptyques byzantins ni par la composition, ni par le faire; mais bien les peintures. » Nos artistes auraient *transposé d'un art dans l'autre*, et cependant il est obligé d'avouer, quelques lignes plus loin, que dans leurs œuvres, les figures, les costumes, les accessoires ne sont pas grecs, que les types au contraire sont français, et qu'ils sont rendus « souvent avec une délicatesse d'observation et une ampleur remarquables. »

L'auteur se rattache alors à une influence antérieure aux croisades, qui aurait permis de constituer « des écoles de sculpture sur les bords du Rhin, en Provence et à Toulouse ». Charlemagne se serait entouré d'artistes byzantins et aurait formé une école *pseudo-byzantine* qui aurait préparé de loin la renaissance des XIe et XIIe siècles. J'ai montré, en parlant de l'architecture, combien ces rapports artistiques de Charlemagne avec l'Orient sont démentis par l'histoire ; on en trouvera une nouvelle preuve dans l'étude des types monétaires, des sceaux et des ivoires carlovingiens. Toutes les sculptures des bords du Rhin et du midi de la France dénotent une tra-

1. *Manuel d'iconographie*, Introduction, p. XXXIX.

dition romaine. On peut appliquer à cette époque ce que l'auteur dit de nos bas-reliefs du XIIe siècle : « Si des artistes grecs avaient été appelés en France pour exécuter ces sculptures, ils auraient trahi leur origine sur quelques points, une inscription, un meuble, un ustensile. Rien de pareil ne se rencontre sur aucun de ces bas-reliefs, et, encore une fois, la sculpture des Byzantins à cette époque n'est pas traitée comme celles de ces bas-reliefs français. »

Viollet-le-Duc est plus dans la vérité lorsqu'il attribue aux écoles monastiques, et surtout à celle de Cluny, la renaissance de la sculpture chrétienne. « On peut, dit-il, compter vers 1100, en France, cinq écoles de statuaires. La plus ancienne, l'école rhénane, l'école de Toulouse, l'école de Limoges, l'école provençale et la dernière née, l'école clunisienne. Or cette dernière allait promptement en former de nouvelles sur la surface du territoire et renouveler entièrement la plupart de celles qui lui étaient antérieures, en les poussant en dehors de la voie hiératique, à la recherche du vrai, vers l'étude de la nature. Constatons d'abord que partout où résident les clunisiens, au commencement du XIIe siècle, la sculpture acquiert une supériorité marquée, soit comme ornementation, soit comme statuaire. »

Ainsi, c'est aux moines qu'on doit les premiers progrès de la sculpture, cet élément nouveau de

liberté, cette étude des types, ce dramatique de la mise en scène, cette reproduction vraie du geste, cette finesse d'observation, cette fermeté, cette grandeur d'exécution que Viollet-le-Duc signale dans les différentes sculptures dont il donne l'analyse et le dessin.

Comment les moines perdent-ils tout à coup leur supériorité ? « C'est, dit-il, qu'ils sont débordés par une société d'artistes laïques, que peut-être ils ont élevés, mais qui ont laissé de côté leurs méthodes surannées... C'est qu'il se faisait, vers 1160, dans l'art de la sculpture d'ornement comme dans la statuaire, une révolution. Les artistes se préparaient à abandonner ces influences, ces traditions qui jusqu'alors les avaient guidés, traditions conservées dans les cloîtres, véritables écoles d'art : de l'archaïsme, la statuaire passe, par une rapide transition, à l'étude attentive de la nature ; il en est de même pour la sculpture d'ornement. En prenant la tête des arts, les laïques semblent fatigués de cette longue suite d'essais plus ou moins heureux, tentés pour établir un art sur des éléments antérieurs. Dorénavant, instruits dans la pratique, ils vont puiser à la source toujours nouvelle de la nature. »

Ainsi, Viollet-le-Duc, oubliant tout ce qu'il a dit des moines et de l'école de Cluny en particulier, retombe, pour la sculpture, dans son système des

artistes laïques, seuls représentants du progrès, seule espérance de l'avenir. S'il n'est pas prophète en Israël, il l'est du moins en rationalisme; car il a devancé de bien des années nos hommes d'État, qui ne veulent maintenant que des *écoles laïques* pour instruire et sauver la France. *Laïque* est un de ces mots sous lesquels se cache le mensonge révolutionnaire. Il ne signifie plus simplement, comme le dit le Dictionnaire de l'Académie française, « celui qui n'est ni du clergé séculier, ni du clergé régulier », mais celui qui professe l'indépendance de la raison, qui s'affranchit de toute religion, et qui admet une société sans Dieu comme une morale sans croyance.

Le *laïcisme* est l'hérésie de l'esprit moderne; elle a eu des partisans à d'autres époques; mais à la nôtre elle se formule comme doctrine politique, et Viollet-le-Duc prétend lui donner pour ancêtres les sculpteurs du moyen âge; il veut en faire des rationalistes, des *laïques* du XIXe siècle, et il entasse pour le prouver les affirmations les plus étonnantes.

« Lorsque l'art, dit-il, franchit les limites du cloître pour entrer dans l'atelier du *laïque*, celui-ci s'en saisit comme d'un moyen d'exprimer ses aspirations longtemps contenues, ses désirs et ses espérances. L'art devint alors une sorte de *liberté de la presse*, un exutoire pour les intelligences toujours

prêtes à réagir contre les abus de l'État féodal. La société civile vit dans l'art un registre ouvert où elle pouvait jeter hardiment ses pensées sous le manteau de la religion. Que cela fût réfléchi, nous ne le prétendons pas ; mais c'était un instinct, l'instinct qui pousse une foule manquant d'air vers une porte ouverte. »

Les évêques favorisent cette indépendance pour lutter contre les seigneurs et les ordres monastiques, « sans s'apercevoir que les arts, une fois entre les mains laïques, allaient devenir un moyen d'affranchissement, de critique intellectuelle, dont ils ne seraient bientôt plus les maîtres. Si on examine avec une attention profonde cette sculpture laïque du XIIIe siècle, si on l'étudie dans ses moindres détails, on y découvre bien autre chose que ce qu'on appelle le sentiment religieux ; ce qu'on y voit, c'est avant tout un sentiment démocratique prononcé dans la manière de traiter les programmes donnés, une haine de l'oppression qui se fait jour partout, et, ce qui est plus noble et ce qui en fait un art digne de ce nom, le dégagement de l'intelligence des langes théocratiques et féodaux. »

Les artistes laïques, selon Viollet-le-Duc, négligent la vie des saints et les légendes pour faire des encyclopédies, pour rendre saisissables par la foule certaines idées métaphysiques. « Dans la représen-

tation des vices condamnés à la gehenne éternelle, les rois, les seigneurs, ni les prélats, ne font défaut. » Les vertus ne sont plus réprésentées par des moines, mais par des femmes couronnées. Le vieil esprit gaulois perce à travers le christianisme, dans leurs animaux symboliques, et « on y retrouve la trace effacée, mais appréciable encore, du panthéisme splendide des Aryas. » Les Prophètes même et les Apôtres du portail de Notre-Dame portent « l'empreinte de l'intelligence, de la puissance morale sous toutes les formes. Plusieurs, animés d'une foi sans mélange, ont des traits d'illuminés ; mais combien plus expriment le doute, posent une question et la méditent. »

Décidément, Viollet-le-Duc voit la sculpture chrétienne du XIIIe siècle avec des yeux par trop laïques. Ne peut-on pas appliquer à la science ces paroles du Sauveur : « Votre œil est la lampe de votre corps ; si votre œil est pur, tout votre corps sera dans la lumière ; mais si votre œil est vicié, tout votre corps sera dans les ténèbres ; et si la lumière qui est en vous est ténèbres, combien seront grandes les ténèbres [1]. » La science est la lumière de l'intelligence ;

1. « Lucerna corporis tui est oculus tuus. Si oculus tuus fuerit simplex, totum corpus tuum lucidum erit. Si autem oculus tuus fuerit nequam, totum corpus tuum tenebrosum erit. Si ergo lumen, quod in te est, tenebræ sunt, ipsæ tenebræ quantæ erunt. » (S. Math., VI, 22, 23.)

si votre science est pure, si elle est conforme à la vérité révélée, votre intelligence des choses sera lumineuse et parfaite; mais si votre science est viciée par le rationalisme et la passion, vous vous perdrez dans vos recherches, et alors combien grandes et nombreuses seront vos erreurs !

Non, le rationalisme ne peut être une cause de perfection pour la sculpture chrétienne. Comment une doctrine qui conduit au doute, à la division, à la négation, et qui finit par nous proposer le hasard pour créateur et des singes pour ancêtres, peut-elle devenir l'inspiration de l'art et la révélation du vrai, du beau et du bien ? Le rationalisme entraîne fatalement à la décadence, et nuit encore plus à la sculpture qu'à l'architecture, parce que la sculpture a plus besoin de croire, de connaître et d'aimer la vérité.

3. — Le merveilleux développement de la sculpture au XIIIe siècle vient de l'heureuse alliance de tous les éléments de l'art. L'Église inspire les artistes et la société les encourage; la foi des croisades les anime. Les communes se forment ; les villes s'agrandissent et leur demandent des chefs-d'œuvre. Ils sont laïques pour la plupart, mais ils sont chrétiens et disciples fidèles des évêques et des moines. Où trouve-t-on les preuves de cette guerre du clergé régulier et

du clergé séculier, de cette hostilité des écoles laïques contre les écoles monastiques qui les ont formées? L'art chrétien est né dans les cloîtres; c'est là qu'il a grandi, qu'il a fleuri pour ombrager l'autel et décorer le sanctuaire; c'est là que les évêques en ont pris les semences fécondes et que les peuples ont appris à bâtir les monuments de la cité. Les moines pouvaient-ils en être les architectes et les sculpteurs? Le but de la vie religieuse est de former des saints; si elle produit des artistes qui prient et glorifient Dieu par leurs œuvres, ces artistes doivent-ils quitter leur solitude et travailler au milieu des embarras du monde? Les moines sont artistes pour eux; ils ont donné l'exemple et formé des artistes laïques, comme ils ont inspiré des chevaliers pour la guerre sainte.

Les artistes laïques sont restés les amis de leurs maîtres, qui ne leur ont jamais refusé leurs enseignements et leurs conseils. Les sujets qu'ils avaient à traiter n'étaient plus les mêmes. Une cathédrale n'est pas l'église d'un monastère. Il fallait agrandir le programme pour mieux instruire le peuple et pour satisfaire la noble ambition des évêques et des princes. Ce programme les artistes le recevaient de l'Église; ils le trouvaient dans le *Miroir naturel*, *doctrinal et historique* de Vincent de Beauvais, dans les commentaires des saintes Écritures,

dans le *Rational* de Guillaume Durand, et dans le symbolisme des premiers siècles, qui ne ressemble en rien au panthéisme des Védas. Ils possédaient une science théologique véritable, qui serait bien utile aux archéologues *laïques* de nos jours pour comprendre les sculptures du moyen âge. Viollet-le-Duc voit, comme Didron, dans les *femmes couronnées* du porche de Chartres, des Vertus *politiques et sociales*, la Liberté entre autres, *Libertas*, si vantée et si outragée de nos jours ; et ces femmes couronnées sont les béatitudes célestes du corps et de l'âme, telles que les expliquent saint Anselme, saint Bernard, saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure[1].

Les artistes laïques n'ont pas négligé les histoires des saints et les légendes; elles abondent au contraire, surtout à partir du XIVe siècle. Viollet-le-Duc devrait le savoir. En restaurant Notre-Dame, n'a-t-il pas vu sur la façade la légende de sainte Anne ; au portail du midi, l'histoire de saint Etienne, et au sommet du tympan de la porte du nord, le pardon du diacre Théophile, bien capable de révolter les

1. *Étude sur l'art chrétien.* — Viollet-le-Duc croit aussi avoir découvert, dans les sculptures de Vézelay, « une sainte Madeleine *chassant au désert pour pourvoir à sa nourriture,* » car elle a un jupon court, une fronde à la main et un bouclier derrière lequel elle semble se cacher, en poursuivant un oiseau. Didron, de son côté, dans ses *Annales archéologiques,* prend pour une Assomption une sainte Madeleine que les anges élèvent au Saint-Pilon.

rationalistes modernes. Quant aux rois, aux seigneurs et aux prélats condamnés à la géhenne éternelle, ce n'est pas une satire, mais une leçon que l'Église n'épargnait pas à ceux qui pouvaient abuser de leur puissance. Cette leçon se retrouve dans les Jugements derniers du bienheureux Angelico de Fiesole.

Comment les sculpteurs du XIIIe siècle ont-ils créé ces œuvres qui peuvent être comparées avec avantage aux sculptures les plus parfaites de l'antiquité ? En continuant l'art traditionnel des XIe et XIIe siècles et en perfectionnant ses types hiératiques par l'étude intelligente de la nature. On se fait une idée bien fausse de l'art hiératique, si on le croit immobilisé par le dogme et opposé par conséquent à tout progrès. Ce que la religion définit, l'art l'exprime par des formes visibles, mais ces formes acceptées sont toujours perfectibles. L'idéal de l'art consiste à traduire le vrai par le beau, et il faut, pour y parvenir, le concours de l'autorité et de la liberté. L'art égyptien donnait plus à l'autorité qu'à la liberté. Ses sculpteurs semblent invariables, et pourtant, si on les étudie avec attention, quelle variété, quelle alternative de perfection et de décadence, selon les époques et les dynasties ! Le génie a pu se montrer dans les lignes hiératiques où il était renfermé. L'art grec est plus libre, mais il obéit cependant à l'autorité, il

formule des croyances anciennes, en s'élevant des statues grossières et des Hermès incomplets aux chefs-d'œuvre du Parthénon. La Minerve de Phidias et les monnaies d'Athènes, si parfaites, conservent les types hiératiques.

4. — L'art hiératique progresse par la recherche de l'idéal dans l'étude de la nature. Il s'immobilise, s'il néglige cette étude; ou il se perd, si cette étude devient le but au lieu d'être le moyen. Il est entre deux écueils, la routine qui lui cache le beau, ou le naturalisme qui l'éloigne de l'idéal. Les sculpteurs du XIII[e] siècle ont évité ces deux écueils. Comme les Grecs de la grande époque, ils ont cherché l'idéal en perfectionnant les types antérieurs et en les revêtant des formes les plus belles et les plus convenables de la nature. Mais leur idéal n'était plus celui de l'art antique. Les Grecs voulaient manifester la beauté du corps et la spiritualiser, en l'éclairant des lumières de l'intelligence et des énergies de la volonté. Les sculpteurs chrétiens veulent exprimer la beauté de l'âme et la glorifier, en l'élevant jusqu'à la ressemblance divine. Le Christ, l'Homme-Dieu, est l'idéal dont ils doivent faire descendre les rayons sur tous ceux que sanctifient sa grâce et son amour.

Entre le Christ et les saints, entre le ciel et la terre est un type qui les unit, et qui fait à lui seul comprendre

la supériorité de l'art chrétien. « En recherchant les types divers que présente l'art avant le christianisme, dit Lamennais, on trouve chez les anciens le type de la femme sous ses différentes modifications d'épouse, de mère et de jeune fille ; mais celui de la Vierge-Mère, né du dogme chrétien, leur est totalement étranger. Sainte comme le Christ qui a pris en elle notre nature afin de la régénérer, elle est la femme selon l'esprit, comme la Vénus antique était la femme selon la chair. Ainsi, dans la Vierge, tout détache de cette pensée de la chair ; telle qu'une fille aérienne, elle flotte au milieu d'une limpide lumière qui semble, en la revêtant, la voiler encore. Un parfum exquis d'innocence s'exhale d'elle et l'enveloppe comme d'un vêtement. Sur son front serein et où cependant apparaît le germe d'une douleur immense, présentée et pleinement acceptée, sur ses lèvres qui sourient à l'Enfant divin, dans son regard virginal et maternel, dans la pureté de ses traits pleins d'une grâce céleste, on reconnaît tout ensemble et la simple naïveté de la fille des hommes, et l'auguste grandeur, et l'ineffable sainteté de celle en qui le Verbe éternel s'est incarné pour le salut du monde. Voilà la femme selon le christianisme, la seconde Ève, réparatrice de l'humanité ruinée par la première. Et lorsque, après une vie cachée, on la revoit au pied de la croix sur laquelle se consomme le sacrifice volontaire de

son fils, lorsqu'elle est là défaillante sous le poids de ses inénarrables angoisses, et toutefois recevant de la main du Père le calice d'amertume, et l'épuisant jusqu'à la lie, sans proférer une plainte, quelle distance entre la Mère du Christ et l'antique Niobé ! »

La beauté de l'âme, qui est l'idéal de la sculpture chrétienne, se manifeste dans l'homme de trois manières : par l'expression, le geste, et le mouvement. L'expression se concentre sur la figure ; l'âme y devient visible. Elle apparaît sur le front, comme dans un ciel pur ou au milieu de nuages chargés d'orage ; elle rayonne dans le regard et révèle ses pensées par le jeu des paupières et la courbe des sourcils. Elle imprime dans les lignes de la bouche toutes les nuances de sa volonté ; on voit qu'elle aime, qu'elle désire, qu'elle craint, qu'elle adore, qu'elle méprise, qu'elle déteste. Le geste complète l'expression et présage l'action. L'âme commande et tout le corps obéit au mouvement.

La sculpture du moyen âge a rendu ces trois manifestations de l'âme avec une vérité, une variété, une perfection incomparables. Ce ne sont pas seulement les sentiments naturels, les affections légitimes du cœur humain, les tendresses maternelles et les joies naïves de l'enfance, ce sont toutes les émotions saintes de la foi, les élans de l'espérance, les ardeurs de la charité, les extases de l'union divine. De la

beauté du Christ et de sa Mère, elle a fait descendre l'expression de toutes les vertus, pour en éclairer le visage des anges et des saints, selon l'ordre et la gloire de chacun. Elle joint cette expression au geste et au mouvement avec une harmonie et une mesure qui n'en troublent jamais la beauté.

Pour atteindre cette perfection, la sculpture chrétienne devait être chaste, et rompre, par conséquent, avec l'antiquité païenne. Les Grecs avaient pour idéal la beauté du corps et la montraient sans voile. Ils nuisaient ainsi à la beauté de l'âme qui, depuis la chute originelle, ne peut voir la nudité sans trouble. Dieu, avec le vêtement qu'il a fait pour l'homme[1], lui a donné la pudeur comme un souvenir de son innocence perdue, et celui qui l'outrage tombe dans la bestialité. Un des plus funestes préjugés de la Renaissance est de considérer le nu comme la forme essentielle du beau ; c'est abaisser l'âme au-dessous des sens et nier la beauté morale. Les plus belles et les plus anciennes statues des Grecs étaient vêtues, et ce fut seulement à l'époque de la décadence qu'on préféra la Vénus terrestre à la Vénus céleste. Le nu est la forme de la concupiscence, et la vapeur qu'il fait naître dans la partie inférieure de notre être en obscurcit la partie supérieure. Pourquoi l'art

1. « Fecit quoque Dominus Deus Adæ et uxori ejus tunicas pelliceas, et induit eos. » (*Genèse*, III, 21.)

accepte-t-il ce que notre état social réprouve, ce qui nous révolterait pour nos mères et nos sœurs? La chasteté est la gloire de la beauté; la virginité en est la fleur.

Il ne faut pas croire qu'il y ait dans la représentation du nu la supériorité d'une difficulté vaincue; il est plus difficile, au contraire, de faire une statue drapée. Le nu est une imitation de la nature; la draperie est une véritable création. Le corps humain est sans doute un chef-d'œuvre de lignes et de proportions; mais l'harmonieux ensemble des muscles ne montre que le mécanisme du mouvement, sans rien ajouter à l'expression, tandis que la draperie peut devenir expressive, et révéler, comme le vêtement, le rang et le caractère de la personne; elle accompagne le geste et ennoblit le mouvement. Les sculpteurs du moyen âge l'ont employée d'une manière admirable. Ils ont spiritualisé le corps sous ses plis abondants, tout en conservant la justesse de la pose et la vérité de l'action. Les draperies leur ont surtout servi à lier les statues à l'architecture mieux que ne l'avaient fait les anciens.

Les bas-reliefs des Grecs, par leur peu de saillie, s'unissaient bien à l'architecture dont ils étaient l'ornement, mais leurs statues, rarement drapées, en troublaient quelquefois les lignes. J'avoue que leurs cariatides ne me semblent pas une heureuse inven-

tion. Je préférerais des colonnes à ces femmes sans bras, qui portent sur leur tête un entablement. Il y a là quelque chose de faux qui me surprend chez un peuple dont le goût est si pur et si savamment raisonné. Il y a, au contraire, entre la sculpture et l'architecture du moyen âge, une étroite alliance et comme une tendre affection. Ce sont deux sœurs inséparables qui ne sauraient vivre l'une sans l'autre.

Otez les sculptures du fronton d'un temple grec, de ses frises et de ses métopes, le monument reste le même ; mais supprimez les statues qui peuplent la façade de nos cathédrales, l'édifice paraîtra un corps sans âme et sans vie. Que deviendra, par exemple, la cathédrale de Reims, si vous enlevez ce monde de statues, ces rangées de saints, ces lignes de bas-reliefs, ces représentants de la hiérarchie céleste et les scènes de ces pinacles si merveilleusement ouvragés ? Que ferez-vous de ces ogives qui les encadrent, de ces colonnes qui les unissent, de ces dais qui les couronnent ? On accuse ces statues d'être trop droites, et les plis de leurs vêtements, trop minces et trop réguliers. Ce n'est pas pour imiter les Byzantins qu'on les a faites ainsi, c'est pour les mettre d'accord avec l'architecture. La simplicité de leur pose et de leurs draperies ne nuit en rien à la vérité de leurs mouvements et à la beauté de leurs expressions. Cet ordre, ce calme, cette immobilité, pro-

duisent l'harmonie ; tout y est voulu, rationnel, esthétique, monumental.

L'architecture chrétienne a fait large place à la sculpture, sa sœur. L'antiquité l'avait un peu traitée en esclave. Les Grecs lui avaient abandonné les angles étroits des frontons où elle était obligée de plier et de torturer ses figures. Les Romains l'avaient employée à orner de bas-reliefs les arcs de triomphe des empereurs. Les architectes du XIIIe siècle lui créèrent des merveilles pour y placer ses chefs-d'œuvre. La sculpture est reine et maîtresse à la porte de nos églises. Elle y offre au peuple les beautés du ciel et de la terre, le symbolisme de la nature, les scènes de l'Évangile, les prophéties de l'avenir. Dans la profondeur du porche et dans les lignes concentriques de ses voussures, elle réunit, autour de Notre-Seigneur et de sa Mère, les saints de l'ancien et du nouveau Testament, les chœurs des anges et des prophètes, les Apôtres, les martyrs, les docteurs et les vierges. Et comme l'espace lui manque encore, elle envahit toute la façade, les galeries, les contreforts, les angles et le sommet des tours ; c'est par milliers qu'il faut compter ses statues. Sa fécondité a été si grande en France que, malgré les ravages du temps et des hommes, malgré le marteau des protestants et le vandalisme révolutionnaire, la France, à elle seule, possède encore

plus de sculptures chrétiennes que toutes les nations de l'Europe réunies.

5. — Cette sculpture plus expressive, plus chaste, plus monumentale, plus féconde que la sculpture antique, est une des gloires de la France. Elle est française comme l'architecture ogivale ; elle a eu le même berceau, la même inspiration religieuse, la même protection royale, et c'est dans la même région, dans les mêmes cathédrales, qu'on peut en suivre les rapides et prodigieux développements. Chartres, Paris, Amiens, Reims, Strasbourg, nous en offrent les plus beaux modèles. Ce qu'est Notre-Dame de Paris pour l'architecture, la cathédrale de Chartres me semble l'être pour la sculpture; elle en résume de la manière la plus complète toute l'histoire, depuis le XIIe siècle, au portail de la façade, jusqu'à l'invasion de la Renaissance autour du chœur.

Que dire de la perfection de cette sculpture et des types admirables qu'elle a créés ? Les descriptions et les gravures sont impuissantes à en donner une juste idée. Il faut les voir, les étudier, les méditer et surtout essayer de les copier, pour en comprendre toute la beauté. Après les types de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, ce sont les types des anges qu'elle a le plus heureusement traités. Ils semblent

avoir servi de modèles aux anges de Giotto, d'Orcagna et de fra Angelico de Fiesole. Il faut aussi rappeler les belles figures qu'elle a mises sur les tombeaux. « Jamais, dit Lamennais, la sculpture antique ne représenta la mort comme l'ont conçue les sculpteurs chrétiens. Pour eux, ce n'est point l'absence, la cessation de la vie; ce n'est point non plus le sommeil; c'est la translation dans une autre sphère, dans un autre mode d'existence; c'est, sous l'enveloppe du corps qui se dissout, mais pour renaître, la vision interne d'un monde nouveau, de réalités jusque-là voilées, de mystères doux et formidables. Ces yeux fermés contemplent quelque chose intérieurement; un calme sévère règne dans ces traits fixes, sur cette face immobile et transparente. Ce que la mort atteint, c'est la chair, mais au-dessous apparaît la vie; elle rayonne de ce front, à travers la matérielle écorce qui recouvre l'essence spirituelle et impérissable. »

Il me semble impossible de contester la supériorité de la France pour la sculpture au moyen âge. La France a devancé l'Italie de plus d'un siècle. Elle avait produit ses chefs-d'œuvre et terminé la façade de Notre-Dame, lorsqu'on taillait à Rome les portes grossières de Sainte-Sabine et que l'école de Pise ébauchait ses premières sculptures. On sait que Nicolas de Pise, son fondateur, débuta par l'imita-

tion d'un sarcophage antique et qu'il choisit pour modèles les bas-reliefs romains de la décadence, si encombrés de figures et si éloignés de la noble simplicité des Grecs ; aussi ses ouvrages se ressentent de cette influence. La préoccupation de l'art, l'étude des poses, la recherche des draperies nuisent à l'inspiration. Elle paraît davantage dans les bas-reliefs de la cathédrale d'Orviète exécutés par son fils et ses élèves ; mais là on peut reconnaître des rapports avec notre sculpture française. Vasari nous apprend que les artistes du Nord y travaillèrent.

L'école de Giottto fit progresser aussi la sculpture italienne, en lui donnant plus de naturel. Orcagna y mit de la grandeur et de la noblesse; Jacobo della Quercia lui communiqua la grâce et la pureté. Andrea de Pise enfin l'éleva à une simplicité, à une perfection que les chefs-d'œuvre de Ghiberti ne doivent pas faire oublier.

Ghiberti a été pour la sculpture ce que Masaccio fut pour la peinture : la transition du moyen âge à la Renaissance. La première porte du baptistère de Florence, qu'il exécuta pour répondre à celle d'Andrea de Pise, en a encore les qualités ; mais la porte principale, à laquelle il consacra tant d'années, inaugure vraiment un art nouveau. Ce n'est plus la pensée chrétienne qui l'inspire, c'est la pas-

sion de l'art qui le domine et lui fait créer ces figures si élégantes, ces draperies si belles, ces compositions si savantes. J'avoue que Ghiberti me paraît avoir plus approché des anciens que Raphaël lui-même. Mais le beau naturel lui fait oublier aussi le beau surnaturel, et, sans être encore païen, il cesse déjà d'être chrétien. Donatello, son rival et son ami, le suit dans cette recherche du beau naturel. Ce n'est pas pour le sanctuaire, mais pour la cour des Médicis, qu'il fait ses groupes de chanteuses et de danseurs.

Lucas della Robbia et son école aiment encore les madones et luttent avec Savonarole contre le paganisme de la Renaissance. Mais le ciseau de Michel-Ange creuse le lit du torrent qui doit emporter toutes les traditions chrétiennes. Son génie, sans renier son baptême, invente un naturalisme gigantesque qui eût révolté le goût des Grecs. Ses statues d'hommes et de femmes qui ornent le tombeau des Médicis étonnent autant par la grandeur de leur dessin et par la vigueur de leur modelé que par leur monstrueuse inconvenance.

La sculpture italienne au moyen âge ne peut être comparée à la sculpture française, comme importance, fécondité, vérité d'expression et style monumental. Elle a produit des bas-reliefs, des statues isolées, de fastueux tombeaux, mais elle n'a

jamais créé ces grands poèmes sculptés de nos cathédrales, ces encyclopédies qui enseignent la doctrine, le symbolisme, et l'histoire de l'Église, ces types admirables qui rendent visibles les vertus de la terre et les beautés du ciel. A l'époque de la Renaissance, elle s'est mise au service des passions et de la vanité des princes, et si elle travailla encore pour le sanctuaire, ce fut pour l'encombrer des tristes produits de sa décadence. Elle tomba du génie de Michel-Ange à la faconde triviale de Bernin. Elle envahit toute l'Europe, et y fit disparaître les dernières traditions de l'art chrétien.

La France subit la première sa funeste influence. Elle avait déjà perdu cette auréole que lui avait donnée le règne de saint Louis. Le XIVe siècle avait vu décroître la perfection de la sculpture. Ses types étaient moins beaux, ses proportions moins nobles, ses inspirations moins religieuses. Elle baisse encore au XVe siècle sous le patronage des ducs de Bourgogne. L'art flamand lui apporte les recherches du naturalisme, l'amour des détails et des riches étoffes. La verve gauloise se glisse dans les chapiteaux, les stalles et les Miséricordes. L'art s'individualise et voit disparaître ces écoles traditionnelles qui étaient cause de ses progrès; les sculptures de Solesmes sont leurs dernières œuvres.

Le tombeau de Notre-Seigneur sculpté par Michel

Colombe et ses élèves présente encore un ensemble chrétien, une méditation de la sainte Écriture, le respect des types et l'expression naïve de la piété des contemporains. Mais voici Charles VIII qui revient d'Italie, avec la Renaissance, et il inscrit la date de son avènement sur des pilastres qui encadrent le monument. La Renaissance règne en France, et nos artistes surpassent bientôt les artistes italiens de Fontainebleau. Les frères Juste sculptent les tombeaux de nos rois à Saint-Denis, et Germain Pilon y fait porter par les trois Grâces les cœurs de Henri II et de Catherine de Médicis, en attendant que Puget, Girardon, Coustou, Bouchardon emplissent de divinités païennes les jardins de Versailles.

Quarante ans après la mort de Michel Colombe, les moines de Solesmes, pour trouver des sculpteurs chrétiens, vont en demander à l'atelier des Floris, que n'avait pas encore perverti la Renaissance. Ils leur confient un poème magnifique en l'honneur de la Vierge, et les sculpteurs d'Anvers en traduisirent les textes avec une science et un talent remarquables. Mais l'école de Rubens va bientôt triompher et perdre, en sculpture comme en peinture, tout ce qu'il y avait d'honnête et de bon dans l'art flamand.

6. — L'histoire de la sculpture chrétienne doit

être étudiée non seulement sur les façades de nos cathédrales, mais encore sur tout ce qui les meuble à l'intérieur et qui sert au culte divin, les autels, les retables, les stalles, les vases sacrés, les reliquaires et les couvertures des missels. Le moyen âge a aussi sculpté pour les oratoires particuliers des statues, des diptyques et des ivoires charmants; mais il ne faut pas négliger surtout l'étude des monnaies, des médailles et des sceaux.

Pour épigraphe de la *Revue numismatique* qu'il a fondée et dirigée pendant vingt ans, mon vénéré père avait pris ce texte de l'Évangile : *Ostendite mihi numisma census... Cujus est imago hæc et superscriptio ?* (S. Mat. xxii, 19, 20.) Ne pourrait-on pas appliquer les mêmes paroles à l'histoire de l'art, et chercher dans l'image et l'inscription qu'offrent les monnaies d'un peuple l'empreinte de son génie, et la justice qu'il faut rendre à sa religion, à sa civilisation et à ses mœurs ? Les monnaies sont les pièces justificatives des événements; elles en donnent les preuves et les dates certaines; mais on peut y voir aussi le résumé d'un art national et toutes les phases de progrès et de décadence qu'il a parcourues. C'est à ce point de vue surtout que j'avais commencé, dans les *Annales archéologiques* de Didron, un manuel de numismatique que la révolution de 1848 m'empêcha de continuer. Seroux d'Agincourt ré-

sume tout ce qu'il a dit sur la sculpture par une planche de médailles et de pierres gravées, en tête de laquelle il met ces mots de Pline : *In arctum coacta... artis majestas* (Plin. L. 37)[1].

Les monnaies sont les matériaux les plus importants et les plus complets pour étudier l'art grec. Chaque ville met sur ses monnaies, avec le signe, le symbole qui la représente, la divinité qu'elle donne comme garantie de sa loyauté. Ces types sont d'une variété surprenante et rappellent les plus belles sculptures de la Grèce. On peut, par leur moyen, reconnaître les écoles, en établir les rapports et combler les lacunes qu'on trouve dans les monuments. La numismatique romaine offre les mêmes avantages. Les as de la République et les deniers des familles consulaires présentent de beaux types et de précieuses indications historiques; mais leur caractère religieux disparaît sur les monnaies impériales pour faire place aux portraits des empereurs et à leurs ridicules apothéoses.

La numismatique chrétienne rend à Dieu ce qui est à Dieu et à César ce qui est à César, en glorifiant la religion du Christ et en proclamant le nom du prince, son serviteur. Les monnaies françaises con-

1. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*. Résumé général de l'histoire de la sculpture par les médailles et les pierres gravées, t. II, p. 89; t. IV, pl. 48.

firment tout ce que j'ai dit sur la renaissance de l'art et sur la prétendue influence de l'art byzantin. Les rois mérovingiens suivent le système monétaire de l'Italie et reproduisent les types romains, qui sont encore ceux de Constantinople. Charlemagne inaugure un autre système et substitue le denier d'argent au sol d'or et à ses divisions. Ses types sont grossiers d'abord, mais ils s'améliorent à partir de son couronnement à Rome. Les légendes se régularisent, des essais de portraits apparaissent. Il frappe de belles et bonnes pièces dans toutes les villes des bords du Rhin et du midi de la France, où se fondent alors des écoles de sculpture. On voit même le nom du grand empereur sur des monnaies de Venise où se lisent des invocations byzantines, mais dans la langue et les formes romaines. A cette époque, Constantinople s'isole de l'Occident par son système monétaire, et emploie des types qui deviennent de plus en plus barbares pendant les XIe et XIIe siècles. Et c'est alors que les Byzantins auraient été nos maîtres et nos modèles !

Nos monnaies au contraire s'épurent et s'embellissent; elles arrivent, comme la sculpture, à la perfection sous le règne de saint Louis, qui crée de nouveaux types en or et en argent; mais elles faiblissent sous ses successeurs, pour le titre et l'exécution. Le peu d'épaisseur de nos monnaies gênait le talent

des artistes, qui ne pouvaient lutter avec les Grecs et les Romains. Ils gravèrent seulement des croix fleuronnées, de petits motifs d'architecture, quelques *agnels* et quelques *Francs* à pied et à cheval, mais ce fut sur les sceaux qu'ils purent rivaliser avec les monnaies et les pierres gravées de l'antiquité.

Les sceaux du moyen âge offrent une histoire de l'art en miniature. L'architecture et la sculpture y sont dignement représentées. Là surtout rien de byzantin. Charlemagne et ses successeurs s'efforcent de copier les empereurs romains, et, pour mieux y parvenir, ils scellent leurs actes avec des pierres gravées antiques. Charlemagne emploie une tête de Jupiter Sérapis, et Lothaire, fils de Louis le Débonnaire, une tête de Caracalla ou d'Alexandre Sévère; tous les rois de la seconde race suivent cet exemple. A partir du XIe siècle seulement, les Capétiens se servent de sceaux qui rappellent les sculptures de nos cathédrales, et ce sont les sceaux du règne de saint Louis qui sont encore les plus parfaits.

Tout le moyen âge revit sur ces empreintes qui en certifient les actes. Les rois trônent sur leurs sièges à têtes de lion ou de dragon; ils tiennent le sceptre et la main de justice. Les reines sont debout dans leur gracieux costume et présentent la fleur de lis. Les chevaliers des croisades, l'épée haute, vont au grand galop de leurs chevaux où *Dieu le veut;* puis les évê-

ques et les abbés qui bénissent, les chapitres et leurs saints patrons, les universités et les maîtres des facultés et leurs élèves, les corporations et leurs instruments, les communes avec les portraits de leurs échevins. Tous sont là si bien représentés qu'on peut les étudier dans les moindres détails [1]. Ces petits chefs-d'œuvre sont une mine inépuisable de documents pour l'iconographie des saints, les légendes, le symbolisme et l'histoire. Ces figures rappellent, par leurs poses et leurs draperies, les statues de nos cathédrales; elles sont encadrées d'admirables motifs d'architecture. Des sceaux qui ont à peine dix centimètres de largeur présentent quelquefois de vastes compositions toutes peuplées de personnages. J'ai compté dix-huit figures sur une seule empreinte. On y trouve souvent de curieux rapprochements; sur le sceau du chapitre de Notre-Dame de Paris, en 1222, on voit une Vierge évidemment faite par l'artiste qui a sculpté les Vices et les Vertus de la porte principale.

L'étude comparée des sceaux des différentes nations est également pleine d'intérêt. On y constate, par exemple, la conquête de l'Angleterre par l'art français sous Guillaume-le-Conquérant et ses successeurs. Le sceau et le contre-sceau du chapitre

1. M. G. Demay vient de publier l'*Histoire du costume en France d'après les sceaux*. 1 vol. grand in-8°, Dumoulin et Cie.

de Cantorbéry, en 1232, sont de vraies merveilles; ils représentent le martyre et la gloire de saint Thomas. Le sujet est très ingénieusement et très complètement rendu. L'architecture de l'église est d'une étonnante beauté. L'empreinte est en cire de plusieurs couleurs, et on a peine à comprendre comment elle a été prise ; la matrice devait se composer de plusieurs pièces. Le sceau de la ville de Cantorbéry de 1361 présente aussi le même sujet, mais d'une manière moins remarquable; on reconnaît déjà le caractère du style anglais. Les sceaux les plus parfaits, comme finesse d'exécution et richesse de détails, sont les sceaux des comtes et des villes de Flandre. Ils sont dignes du pays classique de la gravure.

Je n'en finirais pas, Madame, si je voulais vous signaler tout ce que les sceaux fournissent de documents précieux pour l'histoire de l'art. L'étude seule peut le faire comprendre. Mais les dessins sont insuffisants; les empreintes sont souvent incomplètes, effacées; le crayon qui voudrait les interpréter s'égarerait sans cesse ; il vaut mieux recourir au moulage. J'ai vu commencer aux Archives nationales une collection des sceaux de France et des autres pays, et j'ai été heureux d'encourager le modeste employé qui les moulait en soufre avec une rare perfection. Cette collection doit être magnifique

maintenant. Les principales villes de France et les musées devraient s'en procurer les plus beaux spécimens.

Quant aux sculptures de nos cathédrales, il est impossible de prendre le même moyen pour les étudier, mais la photographie peut y suppléer. Les dessinateurs les plus habiles et les graveurs les plus fidèles ne sauraient rendre la beauté de ces sculptures. Elles ont une pureté de forme, des délicatesses de mouvement, des naïvetés d'expression, que le soleil seul est capable de reproduire. Je voudrais voir les sociétés savantes tenir à honneur de faire connaître ainsi leurs monuments : elles dirigeraient les photographies, choisiraient les sujets, en donneraient les explications et les dates. Elles illustreraient ainsi leurs travaux, et rendraient à la science un service immense. On ne peut tout voir et, même en voyageant beaucoup, il est difficile de bien comparer ses souvenirs; mais avec de belles photographies on pourrait rapprocher les monuments les plus éloignés et en préciser, en classer les époques et les styles. Les monuments alors viendraient à vous, Madame, puisque vous ne pouvez plus aller à eux. Ils orneraient la bibliothèque de votre monastère, et vous verriez avec joie que la sculpture du moyen âge est une des gloires de l'Église et de la France.

XXI

LA PEINTURE

1. Histoire de la peinture chrétienne. Variété des sujets, des moyens et des écoles. Saint Luc était-il peintre ? — 2. Peintures des catacombes. Tradition de l'art antique. Sépultures chrétiennes et païennes. Les mosaïques. — 3. Manuscrits, écoles byzantine et romaine. Manuscrits carlovingiens. École française. — 4. La peinture sur verre, art français. Perfection et décadence. — 5. Peinture murale. Saint-Savin. La peinture en Italie au xive siècle. Guido de Sienne, Cimabué et Giotto. Fra Angelico de Fiesole.

Madame,

1. — La peinture est, après la parole, le moyen le plus puissant de l'art chrétien. C'est à elle qu'appartient la lumière pour exprimer la pensée, pour rendre visible l'invisible du monde intellectuel et moral. Elle est la langue universelle que tous peuvent comprendre, l'écriture que les ignorants même savent lire. Elle emploie les mots que le Verbe divin a prononcés dans la création ; elle copie la nature pour dire ce qu'elle veut dire, et son pinceau répète ce que le ciel et la terre racontent de leur Auteur. Elle sert

la vérité en faisant connaître ses enseignements et sa beauté. La religion lui confie la décoration de ses temples, où elle offre à la foi et à l'amour des fidèles les images de Notre-Seigneur et des saints.

L'histoire de la peinture chrétienne depuis les catacombes jusqu'à nos jours est difficile à écrire, non seulement à cause de son importance et de son étendue, mais aussi à cause de la variété qu'elle présente. L'élément individuel y joue un rôle considérable; il y a, dans les nations, les époques et les écoles, des différences qui s'expliquent par l'action prépondérante de l'artiste. Le peintre subit certainement l'influence du milieu social où il se trouve; il en reçoit les inspirations religieuses et l'enseignement traditionnel. Il est cependant plus indépendant que l'architecte et le sculpteur. L'architecte a besoin d'un peuple pour réaliser la pensée, pour élever son monument; le sculpteur attend d'un puissant protecteur sa commande et son bloc de marbre, tandis que le peintre, dans son atelier, avec une toile et un pinceau, peut créer un chef-d'œuvre, attirer des élèves et former une école. Le succès d'un tableau suffit quelquefois pour donner à l'art une direction nouvelle.

Les moyens du peintre sont aussi variés que ses sujets. Pour représenter le fait qu'il a choisi dans l'histoire ou l'objet qu'il a pris comme

symbole dans la nature, toutes les surfaces lui sont bonnes, les murs d'un édifice, le bois, la toile, les métaux, la marge d'un manuscrit, les vitraux d'une église. Il demandera des couleurs à toutes les substances ; il emploiera la fresque, la détrempe, les mosaïques, la cire, l'huile, l'émail, la poussière veloutée du pastel, la laine et la soie des tapisseries. Comment embrasser toutes ces choses et ramener à l'unité tant d'écoles, de genres, d'artistes, et de procédés ? Aussi n'a-t-on guère tenté que des histoires particulières, des monographies d'un pays, d'une époque, la vie d'un peintre, la description d'une œuvre, le catalogue d'un musée ; mais on n'a pas essayé une synthèse, une histoire générale de la peinture dans ses rapports avec l'Église et la civilisation chrétienne. Je n'ai pas la prétention d'en tracer une esquisse en quelques pages ; je voudrais seulement présenter quelques aperçus nouveaux et combattre, en suivant un ordre chronologique, quelques préjugés qui font obstacle à l'étude de la vérité.

Il faudrait commencer l'histoire de la peinture chrétienne à saint Luc, s'il avait peint toutes les madones qui lui sont attribuées. Les artistes des xv[e] et xvi[e] siècles l'ont représenté faisant les portraits de la Vierge et de l'Enfant Jésus, et Rome a mis sous son patronage son académie de peinture. Tous les Évangélistes auraient droit au même honneur, car

c'est dans leurs écrits que l'art chrétien doit chercher ses inspirations et trouver l'idéal de Notre-Seigneur et des saints. Il est vrai que l'Évangile de saint Luc est celui dont la forme est la plus littéraire, et il a été complété par les *Actes des Apôtres*. On croit qu'il a été écrit sous les yeux de la mère du Sauveur, comme celui de saint Marc le fut sous l'inspiration de saint Pierre, ce qui expliquerait l'abondance des détails qu'il donne sur la naissance du Sauveur et celle de saint Jean-Baptiste. Marie lui aurait dicté elle-même le *Magnificat* et le *Benedictus*. Le secrétaire de la Vierge serait devenu son peintre, dans la tradition des peuples. On peut cependant lui préférer, comme patron des artistes, saint Jean l'évangéliste, le grand théologien, le chantre du Verbe, l'architecte qui a mesuré la Jérusalem céleste. Lorsque le Père Lacordaire voulut rétablir, avec l'ordre de Saint-Dominique, les confréries professionnelles, il plaça celle des peintres sous la protection de saint Jean, le disciple bien-aimé, « parce que, dit-il, saint Jean, apôtre, évangéliste, prophète, fut, de tous les amis du Christ, celui qui pénétra le plus avant dans les mystères de la beauté et de l'amour divin, ces objets éternels de la contemplation des vrais artistes[1]. »

1. Règlement de la confrérie de saint Jean l'Évangéliste. *Vie du Père Besson,* ch. v. Les médecins prirent saint Luc pour patron.

Saint Luc fut médecin d'après le témoignage de saint Paul. *Salutat vos Lucas, medicus carissimus, et Demas*[1]. Exerça-t-il sa profession avec l'apostolat, lorsqu'il reçut, comme les autres disciples du Christ, le pouvoir de guérir les malades en faisant des miracles ? je l'ignore ; mais il me semble peu croyable qu'il eût alors des loisirs pour peindre des tableaux, surtout quand il était seul avec saint Paul, qui se plaint du départ de Demas et qui demande à Timothée de venir avec Marc lui aider dans le ministère[2].

La qualité de peintre donnée à saint Luc ne repose sur aucune preuve historique. Il n'en est pas question dans les premiers siècles de l'Église. On ne connaissait alors aucun portrait authentique de Notre-Seigneur et de sa mère. S'il eût existé des peintures de saint Luc, saint Augustin et saint Jérôme l'auraient-ils ignoré ? Ce n'est qu'au VIe siècle qu'il en est fait mention pour combattre les iconoclastes[3].

Les attributions données par les Grecs doivent être soumises à un sévère contrôle, et, sans contester

1. Col. IV, 14.

2. *Festina ad me venire cito. Demas enim me reliquit, diligens hoc sæculum... Lucas est mecum solus. Marcum assume et adduc tecum; est enim mihi utilis in ministerium.* II Timoth., IV, 8, 11.

3. *Caractéristiques des saints*, par le Père Cahier, t. II, p. 674 (article *Peintre*).

l'authenticité d'aucune relique venue de Constantinople, il est permis de soupçonner la bonne foi de ceux qui ont si souvent trompé les croisés.

Timeo Danaos et dona ferentes.

L'étude des nombreuses peintures attribuées à saint Luc n'offre aucune preuve de cette glorieuse origine. Elles seraient tout au plus des copies infidèles de tableaux plus anciens. Si saint Luc avait été peintre, il eût peint comme on le faisait à son époque, et ses œuvres par conséquent présenteraient quelques reflets de l'art antique, comme les peintures des catacombes. Comment eût-il devancé de plusieurs siècles la décadence, malgré l'avantage que devait lui donner l'inspiration divine ? J'ai pu examiner de très près la madone de Sainte-Marie-Majeure, la plus célèbre de celles qu'on attribue à saint Luc. Elle ne ressemble en rien aux gravures qu'on en connaît. Comme type et comme exécution, elle rappelle les peintures du temps de Justinien. Quant aux autres madones qui passent, en Italie, pour être de saint Luc, elles sont si différentes de style et d'époque, qu'il est impossible de les croire du même artiste. Il me semble qu'on peut accepter l'explication que l'abbé Lanzi donne de ces madones. Il y aurait eu, dans la tradition, confusion entre saint Luc Évangéliste et un saint Luc ermite et peintre grec. Il a pu même exister plusieurs

peintres du même nom qui auraient été martyrisés par les iconoclastes; et, à ce titre, leurs madones transportées en Italie seraient dignes de toute notre vénération.

2. — Les peintures des catacombes commencent l'histoire de l'art chrétien. Depuis longtemps, les savants les ont interrogées sur les origines de l'Église et sur la perpétuité de ses dogmes et de ses institutions. Ils y ont vu les glorieux combats de nos ancêtres dans la foi, et nous ont révélé leurs pensées pleines d'espérance, en nous expliquant leurs mystérieux symboles par les textes des saintes Écritures; mais, de nos jours, le commandeur de Rossi a tellement complété et surpassé les travaux antérieurs qu'il semble avoir fondé une science nouvelle. Il a fait pénétrer la pleine lumière dans la Rome souterraine par son excellente méthode; il en a établi la topographie et la chronologie, et il en a surtout facilité l'étude en en reproduisant les monuments avec une scrupuleuse perfection. Bosio en avait gravé les peintures pour faire connaître le sujet et justifier ses explications, mais sans se préoccuper de leur style et de leur exécution. Seroux d'Agincourt en avait publié quelques calques plus exacts.

M. Louis Perret, dans son grand ouvrage, a voulu mieux faire; mais la beauté de ses dessins nuit

à leur fidélité. M. Savinien Petit les a tous fait passer par l'atelier de M. Ingres et les a revêtus d'une pureté de formes qui ne permet pas de distinguer les différences de style et d'époque. M. de Rossi, au contraire, les a reproduits avec une exactitude que la photographie même ne pourrait égaler. Ses planches sont comme des miroirs qui ne savent rien retrancher et rien ajouter. Tout s'y trouve tel que le peintre l'a fait et que le temps l'a modifié, la touche, le trait, la couleur, le procédé, le détail même qu'on ne sait pas encore interpréter. On peut y suivre, comme sur les originaux mêmes, les explications du maître, et discuter avec lui les dates qu'il donne aux peintures ; et ces dates sont très variées, car l'histoire des catacombes ne finit pas au triomphe de Constantin; elle se prolonge pendant le moyen âge jusqu'au XIIe siècle. La peinture chrétienne vint visiter pieusement son berceau et y tracer les images de Notre-Seigneur et des saints.

L'étude des catacombes fait comprendre comment l'art antique est devenu chrétien. Il a reçu le baptême et s'est enseveli avec le Christ pour ressusciter avec lui. En descendant au milieu de ces ténèbres qu'illuminait la vraie lumière, l'artiste ne perdait pas son talent. La science du beau qu'il consacrait, la veille, à l'erreur, il pouvait l'employer au service de la vérité. Son style, ses

moyens restaient les mêmes; son inspiration seule était différente. L'enseignement de l'art chez les anciens ne ressemblait pas au nôtre; il était plus complet, plus traditionnel; il exerçait surtout, je crois, beaucoup plus la mémoire. L'élève apprenait à tracer de souvenir quelques belles figures qui formaient le goût, comme l'écolier apprend les morceaux des auteurs les plus capables de former le style. Cette méthode expliquerait la justesse de lignes et de proportions qu'on retrouve dans les œuvres les plus médiocres de l'antiquité, et la beauté des figures au simple trait des vases grecs, simples produits d'un art industriel. Les peintres convertis possédaient ainsi un certain répertoire qu'ils purent utiliser dans les catacombes, en donnant aux images anciennes une signification nouvelle. De là ces figures du Bon Pasteur, de l'Orphée, de Job, de Daniel, et des *orantes*, dont les types se retrouvent dans les statues et les peintures antiques. L'Église approuvait d'autant plus cet emploi, qu'en rappelant les mystères aux fidèles, ces figures les cachaient mieux aux regards des profanes. Quant aux symboles tirés de la nature, ils appartenaient à tous, et les chrétiens avaient bien le droit de se servir de ce langage du Créateur.

Il est intéressant de comparer les sépultures

païennes et d'y trouver, malgré l'antagonisme des deux religions, des ressemblances dans la disposition générale, le choix des compositions et l'ensemble des ornements. Comme plan, la disposition est la même : une salle carrée et voûtée, et, dans les murs, des arcades où sont placées les tombes principales. Les peintures qui décorent les parois n'offrent rien de triste et de sombre ; tous les sujets, au contraire, rappellent des idées agréables et paisibles. Les motifs qui les encadrent se composent des plus gracieux emblèmes ; la mort est cachée sous des fleurs. Païens et chrétiens veulent, pour ceux qu'ils aiment, le repos, le bonheur et la gloire. Mais quelle différence entre l'erreur et la vérité, entre les rêves des Champs-Élysées et les saintes espérances du Ciel ! La sépulture païenne la plus connue est celle des Nasons[1] : toutes les peintures parlent d'Ovide, la gloire de la famille. Le poète couronné s'entretient avec Mercure, qui l'a conduit au séjour des ombres ; il retrouve Érato, la muse qu'il invoquait, et les dieux qu'il a chantés.

L'enlèvement d'Europe figure la descente de l'âme aux enfers, et le retour d'Alceste la victoire sur la mort ; puis les travaux des champs, le changement des saisons, les oiseaux, les guirlandes, les couronnes et les danses que ramène le printemps ;

1. D'Agincourt, t. II, t. V.

tous les gracieux emblèmes qui voilent les tristes réalités.

Les chrétiens aussi voyaient dans l'ombre de la mort l'aube d'une vie meilleure où ils espéraient retrouver ceux qu'ils avaient perdus. Ils ornaient leurs tombeaux de peintures qui rappelaient leurs croyances religieuses et leurs espérances célestes. Pour représenter la doctrine du Christ, la douceur de sa loi, la grâce de ses sacrements et ses divines promesses, ils empruntaient à l'art païen des figures et des symboles qui servaient à exprimer d'autres idées. Orphée attirant à lui toute la création, le Bon Pasteur et les brebis, Jonas sauvé, Daniel au milieu des lions, les trois enfants louant Dieu dans la fournaise, la colombe portant le rameau de la terre nouvelle, les fleurs et les couronnes qui récompensent les épreuves de la vie, et les orantes, élevant toujours au ciel leurs mains et leurs prières. Ces tombeaux étaient des sanctuaires, les corps y reposaient en paix, *In pace;* les âmes y vivaient en Dieu, *In Deo vivas;* et tous, vivants et morts, n'avaient qu'un cœur et qu'une âme.

Pour voir ces choses dans les catacombes, la lumière de la foi était nécessaire; un œil profane pouvait à peine remarquer la différence qu'il y avait entre les sépultures païennes et les sépultures chrétiennes; c'était le même aspect, les mêmes disposi-

tions, les mêmes ornements, le même style, les mêmes procédés ; le même artiste pouvait y avoir travaillé ; il s'était converti comme se convertissaient quelquefois des familles, qui séparaient alors, par un simple mur, leurs tombeaux chrétiens [1], des tombeaux de leurs ancêtres.

Les peintures des catacombes ressemblent, pour l'exécution, à celles de Pompéi et d'Herculanum. J'y ai trouvé la confirmation des explications que j'ai données sur la peinture encaustique des anciens. Cette peinture devait être employée de préférence sur les parois humides et obscures ; la cire, qui en est la base, étant seule capable d'y conserver la couleur [2]. Faute de bien comprendre deux phrases très simples de Plutarque, les savants avaient imaginé les moyens les plus bizarres et les plus impossibles de peindre à l'encaustique, et avaient imprimé, pour soutenir leurs systèmes, un grand nombre de volumes. J'ai pu établir par quelques textes de Pline, par la tradition et l'expérience, que les anciens employaient la cire, en la mélangeant à l'œuf, qu'ils pouvaient alors combiner avec l'eau et avec l'huile, et fixer ensuite au moyen du feu. Ce procédé, pratiqué par les Égyptiens et transmis aux Romains par les Grecs, se continua au moyen âge.

1. D'Agincourt, t. II, t. V, pl. VII.
2. *Revue archéologique,* t. II, p. 845.

La cire diminue peu à peu dans les tableaux du XIVe siècle, et disparaît complètement vers 1360. On peint alors à l'œuf, qui est ensuite remplacé par l'huile.

Plus les peintures des catacombes sont remarquables par le style, plus elles sont anciennes, et on peut en fixer l'époque, en les comparant aux peintures retrouvées de la Rome impériale. Il est facile d'en établir la chronologie jusqu'à l'avènement de Constantin, et même au delà; car, si après le triomphe de l'Église, les catacombes ne servirent plus aux réunions des chrétiens, elles devinrent un lieu de pèlerinage, comme le prouvent les inscriptions et les peintures qu'y traça, pendant longtemps encore, la piété des fidèles. Mais ce n'est plus là qu'il faut étudier l'histoire de l'art chrétien. A partir du IVe siècle, elle est écrite sur les murs des basiliques et dans les manuscrits.

Les mosaïques commencent la seconde période de la peinture chrétienne. Sortie victorieuse des catacombes, elle peut désormais manifester la vérité au grand jour; elle n'emprunte plus des figures à l'art antique pour manifester sa foi et ses espérances ; elle va glorifier Jésus-Christ à la voûte des basiliques, et raconter à tous son histoire et son triomphe; elle formulera son iconographie et son symbolisme d'après les saintes Écritures. Les types

qu'elle ébauchera ne manqueront pas de noblesse et de grandeur, malgré la décadence de l'art. Elle prendra pour moyen la mosaïque. Les Grecs et les Romains l'employaient pour la décoration de leurs demeures ; ils en faisaient des tableaux qu'ils étendaient comme de somptueux tapis sous leurs pieds. L'Église lui fera plus d'honneur ; la mosaïque sera sa peinture préférée, parce qu'elle est durable et invariable comme ses dogmes. Il semble qu'elle participe aux promesses faites à la Pierre inébranlable, contre laquelle l'enfer ne saurait prévaloir. C'est la peinture sacrée dont les souverains pontifes se servirent de siècle en siècle pour écrire quelques pages d'histoire. De nos jours encore, elle obéit au glorieux captif du Vatican, dont elle pourra célébrer la délivrance.

Les mosaïques continuent les peintures des catacombes. La vérité n'a plus à se cacher sous des symboles ; la Croix se montre radieuse et triomphante, toute couverte de pierres précieuses, tout entourée de fleurs ; elle est placée sur la montagne, comme l'arbre de vie dans le paradis terrestre. A sa base coule l'eau vive des quatre fleuves évangéliques, où les cerfs viennent se désaltérer. Le Christ apparaît avec le livre de la doctrine, au milieu des Apôtres, pour enseigner et bénir les nations qui lui sont données en héritage. A ses pieds est le Jour-

dain, le fleuve du baptême qu'il faut traverser pour arriver à la terre promise. Sur ses bords, entre Bethléem, la ville de la naissance, et Jérusalem, la ville de la mort du Sauveur, sont les brebis des tribus fidèles qui écoutent l'Agneau et imitent sa vie [1]. Au-dessus de l'abside, l'arc triomphal nous fait entrevoir le soleil de l'éternité, le Christ qui l'éclaire, le trône qui porte le livre écrit en dedans et en dehors, les sept sceaux, les sept chandeliers et les vingt-quatre vieillards qui présentent leurs couronnes, le pain eucharistique qui descend du ciel et qui domine les sacrifices d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech. Les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament se traduisent sur les murs; les figures des papes, des évêques, des fondateurs, se mêlent à celles de leurs saints patrons. Le Christ donne les clefs à saint Pierre, et le Labarum à Constantin. Saint Pierre assure la vie au pape Léon, son successeur, et la victoire au roi Charlemagne, qu'il couronne empereur [2].

L'étude des mosaïques n'est pas aussi avancée que celle des catacombes. L'ouvrage de Ciampini est incomplet, et ses planches sont malheureusement très imparfaites; il faudrait les refaire. La science ecclésiastique y trouverait des documents précieux,

1. Ciampini, *Vetera monumenta; De ædificiis sacris*, pl. XIII.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XVII, 9.

et l'histoire de la peinture chrétienne, des lumières sur ses époques les plus obscures; car, depuis le IVe siècle jusqu'à la renaissance de l'art au XIIIe siècle en Italie, depuis la mosaïque de Sainte-Sabine qui nous montre l'Église des circoncis, *Ecclesia ex circumcisione*, et l'Église des gentils, *Ecclesia ex gentibus*, enseignées par saint Pierre et saint Paul, jusqu'à la mosaïque du Vatican où Giotto nous représente la barque sacrée toujours agitée par la tempête, Rome possède une série de mosaïques qui permet de suivre toutes les phases de l'art au moyen âge, et de combler ainsi les lacunes que laissent les autres monuments.

Quelques archéologues attribuent toutes les mosaïques à l'école byzantine; c'est être bien généreux à son égard et commettre une grande injustice envers l'école romaine. Il faut distinguer, dans les mosaïques, l'artiste et l'ouvrier. L'artiste fait la composition, le carton; l'ouvrier l'exécute; son rôle est très secondaire et tout le mérite de l'œuvre appartient vraiment à l'artiste.

Constantinople a pu fournir beaucoup d'ouvriers, mais peu d'artistes, surtout pendant les premiers siècles. Les plus anciennes mosaïques de Rome n'ont rien de grec; celles du Ve siècle, qui sont nombreuses, continuent le style des catacombes, et en reproduisent les figures. On en retrouve les gracieuses com-

positions, l'Agneau, les guirlandes, les oiseaux, les vases de fleurs, aux voûtes des chapelles de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. Les mosaïques si curieuses de Sainte-Marie-Majeure sont très romaines, et d'Agincourt a pu les rapprocher des bas-reliefs de la colonne trajane et en signaler les ressemblances.

L'école byzantine ne peut pas réclamer les mosaïques de Saint-Côme et de Saint-Damien, de Saint-Paul hors les murs, et les grands portraits des papes, qu'on a si petitement remplacés de nos jours. C'est à partir seulement du VIIIe siècle que l'influence grecque se fait sentir. L'hérésie des iconoclastes avait exilé en Italie un grand nombre d'artistes et d'ouvriers qu'on employa ; mais cette influence ne fut pas prépondérante ; il y eut plutôt une fusion, un échange de qualités entre les deux écoles, et il est souvent difficile d'établir la part de chacune. L'école romaine apporta plus de naturel et de dignité dans la composition, l'école grecque plus d'élégance dans les proportions, plus de richesse dans les ornements. On la reconnaît surtout aux types de Notre-Seigneur, de la Vierge et des anges, à la pose et aux gestes des personnages, aux draperies et au luxe de leurs vêtements.

Les mosaïques d'origine grecque sont plus nombreuses à Ravenne et à Venise, ainsi que dans le

midi de l'Italie qui était plus en rapport avec l'Orient par la langue et le commerce. On sait qu'au xie siècle, Didier, l'abbé du Mont-Cassin, fit venir de Constantinople des mosaïstes pour décorer son monastère, et que les princes normands confièrent aux mêmes artistes l'embellissement de la chapelle Palatine et de la cathédrale de Montréal; mais, dans ces mosaïques même, l'école latine révèle son influence par des inscriptions et des ornements.

Rome, souillée par l'intrigue et bouleversée par l'ambition des empereurs, négligea les arts pendant les xe et xie siècles; mais les mosaïques reparurent avec la papauté victorieuse. L'école grecque semble alors en avoir eu la direction. Les artistes désertaient de plus en plus Constantinople livrée à des révolutions continuelles. Ils se réfugiaient en Italie, où ils étaient reçus avec faveur. Ils y formèrent de nombreux élèves; mais quand on examine les œuvres de cette époque, tout en reconnaissant les preuves de leur enseignement, on y trouve aussi les principes d'un art vraiment italien. Les mosaïques de Saint-Clément, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-du-Transtevère sont faites par des artistes toscans et se rattachent par leur style à la grande école de Giotto.

La distinction de l'école grecque et de l'école latine est plus facile à établir par les manuscrits que par les

mosaïques. Les monuments sont plus nombreux, leur origine et leurs dates plus certaines ; mais, là encore, il faut tenir compte des influences, et ne pas donner à l'art byzantin une puissance qu'il n'a jamais eue au moyen âge, surtout en France.

3. — Les manuscrits ont une grande importance pour l'histoire de la peinture chrétienne ; ils en font connaître les origines, la formation et les développements. L'Évangile avait été greffé sur l'art antique dans les catacombes et les basiliques ; mais le vieux tronc avait peine à porter quelques feuilles et quelques fruits, sa sève tarissait sur les ruines de la civilisation romaine. Les peuples envahisseurs en brisèrent le bois vermoulu ; mais des rejetons vigoureux sortirent de sa racine et permirent une culture nouvelle. Ce furent les moines qui s'en chargèrent. Une de leurs principales occupations était la transcription des manuscrits. Leur travail sauva les trésors de la littérature profane, mais leur préférence fut naturellement pour les saintes Écritures. En copiant les pages de l'Ancien et du Nouveau Testament, ils en évoquaient les scènes, et des figures paraissaient sur les marges du texte sacré, comme la verdure et les fleurs sur les bords d'un fleuve bienfaisant. Ils aimaient surtout embellir leurs livres liturgiques à à l'égal des vases qui servent à l'autel, et ils y prodi-

guaient, avec l'or, les plus beaux dessins et les plus riches couleurs.

« La peinture religieuse, a dit dom Guéranger, est fille de la liturgie. C'est la liturgie goûtée, sentie, exécutée, qui révélait à ces hommes de prière et de solitude les types célestes qu'ils ont rendus avec tant de bonheur ; aussi avons-nous vu longtemps les moines exercer pour ainsi dire le monopole de cette peinture. Depuis les bénédictins de ces cloîtres qu'aimait, protégeait Charlemagne, jusqu'aux sublimes dominicains du xv[e] siècle, c'est à peine si l'on est à même de citer quelques noms de miniaturistes pour les livres du service divin qui ne soient pas revendiqués par l'état religieux. Le calme de la solitude, les saintes contemplations, les traditions pieuses, et, plus que tout cela, la célébration journalière des divins offices, maintenaient dans les monastères un fonds de recueillement inspiré, au sein duquel le cœur et la pensée cherchaient à saisir les types sensibles des beautés d'un séjour plus heureux encore. Selon le conseil de l'Apôtre, la *conversation* de ces hommes de prière *était dans le ciel.* (Phil. III, 20.) Chaque année, ils parcouraient, jour par jour, heure par heure, le cycle de l'année chrétienne. Ils assistaient au développement des mystères qu'il célèbre, attachant à chaque phase, leur âme tout entière. Les chants, la pompe des cérémonies si riches et si va-

riées, accroissaient de jour en jour cette somme d'enthousiasme, constamment ravivé dans un renouvellement exempt de fatigue ; ils préludaient sur la terre à la délectable vision qui les attendait dans la gloire[1]. »

Rome et Constantinople ont leurs manuscrits; mais les empereurs étaient plus riches que les papes pour les faire magnifiques. La calligraphie fut un luxe, un art impérial.

La main qui tenait le sceptre ne dédaignait pas d'embellir avec la plume et le pinceau les pages brillantes d'or et de pourpre; la bibliothèque fondée par Constantin s'enrichit d'un nombre considérable de manuscrits, et beaucoup furent envoyés en présent aux églises et aux princes. L'hérésie barbare des iconoclastes persécuta l'art chrétien et lui donna des martyrs. Léon l'Isaurien et son digne fils Constantin Copronyme, après avoir brisé les statues et les peintures sacrées, s'attaquèrent aux beaux manuscrits et en détruisirent plus de cinquante mille. Des artistes et des moines furent brûlés à la flamme des livres sacrés et des saintes images. Cette fureur insensée dura près de cent ans. Elle sanctifia l'école byzantine et la rendit féconde ; car, en exilant et en dispersant au loin les peintres et les calligraphes, elle en fit des apôtres

1. *Institutions liturgiques*, t. III, ch. VIII : Ornements intérieurs et extérieurs des livres liturgiques.

et des propagateurs de ses types et de son style.

Les manuscrits grecs, il me semble, peuvent se partager en deux époques. La première et la plus remarquable s'étend du IVe au Xe siècle. On y retrouve quelques souvenirs de l'art antique. Ce n'est plus certainement la beauté, la pureté de forme des chefs-d'œuvre d'Athènes, mais on y reconnaît encore des ressemblances et des traditions de famille dans la grandeur de la composition, la simplicité du geste et l'ampleur des draperies. Les artistes ont étudié les monuments anciens et leur ont emprunté quelques figures pour personnifier les fleuves, les villes et les idées; il y a effort pour traduire les textes sacrés; les iconoclastes même semblent leur avoir donné une énergie nouvelle, tandis que le schisme leur fit perdre leur inspiration et leur liberté.

L'art byzantin s'immobilise dans la seconde période; il rédige le programme de ses compositions et formule des types invariables. L'inspiration est morte et la nature n'est plus consultée. L'art consiste à copier des modèles, et, comme la copie est toujours inférieure au modèle, cette succession de copies entraîne une inévitable décadence. La peinture devient une industrie; les tableaux sont des clichés qui s'épuisent et ne donnent plus que des épreuves sans valeur. Dans cette seconde époque, cependant, comme dans la première, l'art byzantin

n'est pas à dédaigner; il conserve quelque chose de sa noble origine, et on peut le comparer, sous quelques rapports, à la littérature et à la liturgie orientales. Les peintres ont goûté la poésie de saint Basile et l'éloquence de saint Jean Chrysostome; leurs compositions sont pleines de doctrine et d'imagination; leur iconographie est d'une richesse incomparable, et c'est par elle surtout qu'ils ont influencé l'art en Occident [1].

Rome possède peu de manuscrits ornés de miniatures avant le VIIIe siècle. A quelle cause faut-il attribuer cette rareté? L'Église, sans doute, était plus occupée à multiplier les textes sacrés qu'à les embellir. Les révolutions qui bouleversaient alors l'Italie ne lui permettaient pas le luxe des artistes byzantins. Les moines cependant étaient à l'œuvre. Dès le commencement du IVe siècle, saint Pacome organisait des bibliothèques dans ses nombreux

1. Les plus beaux manuscrits à consulter sont : le manuscrit grec de la bibliothèque de Vienne, Ve siècle (d'Agincourt, t. V); le manuscrit syriaque de Florence, VIe siècle, très curieux par les copies naïves des peintures des catacombes (d'Agincourt, t. V, pl. XXVII); l'Histoire de Josué, manuscrit grec du Vatican, VIIe ou VIIIe siècle, exécution défectueuse, mais composition d'une grandeur antique (id., pl. XXVIII); les prophéties d'Isaïe (pl. XLVI); *Moyen âge et Renaissance*, t. II, pl. VII; le ménologe grec du Vatican, offrant 430 sujets exécutés par plusieurs artistes, Xe siècle : style byzantin, belles têtes, proportions exagérées, grandes draperies rehaussées d'or (d'Agincourt, pl. XXXI); évangéliaire grec du Vatican, XIIe siècle; décadence évidente sous l'empereur Jean Comnène et son fils Alexis (d'Agincourt, pl. LVII, LVIII, LIX).

monastères. Cassien nous cite un solitaire de l'Égypte transcrivant un manuscrit latin pour fournir à sa nourriture [1]. Saint Benoît met ce travail en honneur parmi ses religieux. Chaque monastère a son *scriptorium* et ses *antiquarii* occupés à reproduire les auteurs anciens. Les papes excitaient leur zèle et obligeaient toutes les églises à avoir des bibliothèques. Il leur fallait des textes irréprochables à remettre aux missionnaires qu'ils envoyaient prêcher l'Évangile, et aussi des manuscrits à images pour donner en présent aux princes barbares convertis. Nous voyons, à la cour de Théodoric, Boèce employer la plume et le pinceau, et Cassiodore, délivré des grandeurs du monde, former des calligraphes dans sa chère solitude.

Saint Grégoire le Grand, le poète, le musicien, le défenseur des Images, avait sans doute admiré les manuscrits grecs pendant son séjour à Constantinople; il voulut les imiter à Rome, et l'exemplaire des *Dialogues* qu'il envoya à la reine Théodelinde devait être, par ses ornements, digne du texte et de la princesse.

Le plus ancien manuscrit latin du Vatican est un Virgile illustré, qui date du IIIe ou IVe siècle. Il est inférieur aux peintures des catacombes, mais il est très intéressant pour l'histoire de l'art, parce

1. *Institutions*, liv. V, ch. XXXIX.

qu'il est probablement la copie d'un manuscrit beaucoup plus ancien. L'exécution en est maladroite; mais l'ensemble des compositions, la simplicité des draperies et les fonds d'architecture rappellent une meilleure époque. On peut faire la même remarque au sujet du célèbre Térence du Vatican, qui reproduit les costumes et les masques du théâtre antique. D'Agincourt pense que l'original de ce manuscrit du VIIIe siècle pourrait être contemporain de l'auteur. Il n'en a d'autres preuves que la justesse des mouvements, la vérité du geste, le naturel de l'expression, qui concordent parfaitement avec le texte, malgré tous les défauts de la copie.

Le manuscrit latin qui caractérise le mieux l'école romaine au IXe siècle est le Pontifical que possède la bibliothèque de la Minerve. L'ordination faite par un évêque y est représentée en douze tableaux [1]. La décadence est évidente. L'artiste n'a aucune préoccupation esthétique; son but est de rendre exactement les cérémonies que le texte prescrit, et il le fait avec une fidélité naïve. Les nombreux *Exultet* qui datent des siècles suivants, n'offrant pas de style bien déterminé, on peut y reconnaître une grande variété d'influence, et celle de l'école grecque est assurément la plus heureuse [2].

1. D'Agincourt, pl. XXXVII et XXXVIII.
2. D'Agincourt, pl. LIII, LIV, LV, LVI.

Rome est le centre de la doctrine et de l'unité. Elle règne sur les nations qu'elle a conquises à l'Évangile, et toutes viennent lui porter le tribut de leurs hommages. C'est la ville universelle, la capitale du monde civilisé. Tous y ont droit de bourgeoisie et peuvent en devenir les souverains pontifes et les princes. Les souverains la reconnaissent pour leur mère, les hommes de science et de talent lui doivent leurs plus précieux enseignements et leurs plus nobles inspirations. Elle les accueille et les encourage comme ses enfants : c'est elle qui donne aux artistes l'élément religieux qui leur est nécessaire, et les artistes lui rapportent l'intérêt du talent qu'elle leur a confié. La variété de leurs œuvres est la gloire de son unité. Au moyen âge comme à la Renaissance, l'école romaine se compose d'artistes de différents pays. Et cela est plus vrai pour les manuscrits que pour les autres branches de l'art, parce que les manuscrits étaient faits dans les monastères, et que les moines formaient une grande famille qui envoyait ses sujets les plus remarquables en Italie et au centre de la chrétienté.

Ce fut à Parme, en 780, que Charlemagne rencontra le moine anglais qui devait contribuer puissamment à la renaissance des sciences et des arts en France. Alcuin fut chargé par l'empereur de la revision des manuscrits, et il les voulut aussi remar-

quables par la fidélité du texte que par la beauté de l'exécution. Il pouvait, du reste, donner le précepte et l'exemple, car il était habile calligraphe. Il forma des élèves et donna des leçons aux filles de Charlemagne. Le grand empereur lui-même voulut en profiter. « Les tablettes sur lesquelles il s'essayait reposaient sous son chevet, et il les en tirait souvent pour s'exercer à l'imitation des maîtres; mais sa main, déjà trop ferme, et plus propre à l'épée qu'à la plume et au pinceau, lui refusait le service qu'il en attendait, et ses essais trop imparfaits n'ont servi qu'à témoigner de son admiration pour les chefs-d'œuvre d'art et de patience que d'autres accomplissaient sous ses yeux et par son ordre[1]. » Ce fut d'après les conseils d'Alcuin qu'il rédigea ses capitulaires sur la correction des manuscrits, et qu'il fit venir d'Angleterre des moines habiles pour diriger les écoles d'Aix-la-Chapelle, de Metz, de Reims, de Saint-Gall et de Tours.

Nous possédons un grand nombre de manuscrits carlovingiens très intéressants à étudier pour l'histoire de notre art national. On y voit à quelles influences nous devons la beauté et l'originalité de nos manuscrits français. Sans aucun doute, Charlemagne rapporta des manuscrits de l'Italie, et en

1. *Institutions liturgiques*, t. III, ch. 8. — Eginhard, *Vita B. Caroli Magni*, ch. VII.

reçut de Constantinople qui furent copiés en France. L'imitation des deux écoles est évidente, le style de l'une ou de l'autre domine selon les préférences. L'évangéliaire de Charlemagne conservé au Louvre a été exécuté vers 781 par Gottschalk, *Godescalcus,* et donné par l'empereur et l'impératrice Hildegarde à l'abbaye de Saint-Sernin de Toulouse. Il offre un caractère byzantin pour les figures et l'ornementation, tandis que la célèbre Bible de Metz a un caractère plus latin. La miniature représentant David jouant de la harpe ne rappelle ni pour la pose ni pour le costume les peintures grecques; c'est un Apollon très peu réussi de la décadence romaine[1].

D'autres manuscrits de la même époque semblent s'éloigner des deux écoles et présenter, surtout pour les ornements et les initiales, un style tout à fait nouveau. Tels sont les *Évangiles* de la bibliothèque de Lyon qui faisaient partie des manuscrits réunis pour Charlemagne dans sa résidence de l'île Barbe. Les dessins sont formés de nœuds, d'enlacements symétriques, de têtes de dragon qui rappellent l'art primitif de l'Angleterre. Ces motifs se retrouvent quelquefois, comme détails, dans les manuscrits imités des écoles grecques et latines[2].

Ces trois genres de manuscrits semblent réunis

1. *Moyen âge et Renaissance*, t. II, pl. IV.
2. Évangiles Curmer, p. 196.

dans la célèbre Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, conservée maintenant à Saint-Calixte. Je crois y reconnaître les commencements d'une école nouvelle. Le frontispice, qui représente Charles le Chauve plutôt que Charlemagne, n'offre pas le luxe théâtral de la cour de Constantinople. La pose du prince est vive et guerrière. Les compositions sont originales; les sujets sont abondants et luttent naïvement avec le texte. Les figures sont mal dessinées; elles s'éloignent des types traditionnels et paraissent faites d'après nature. Les ornements, très variés, appartiennent presque tous à l'art antique, mais il en est qui en diffèrent complètement. Les initiales surtout sont d'une richesse admirable et ne peuvent être réclamées par aucun calligraphe grec ou romain.

En étudiant l'école carlovingienne et en la suivant jusqu'au XIIe siècle, on peut dire qu'elle est partagée en deux comme l'empire même. L'école allemande reste fidèle à ses modèles et perpétue les types et les ornements byzantins, tandis que l'école française, même du temps de Charlemagne, subit une autre influence. Les manuscrits sont encore, à première vue, grecs et latins; mais, quand on les examine attentivement, on y retrouve des différences qui indiquent une véritable révolution. Le style se modifie et devient plus libre, plus original. L'imagination

s'affranchit des compositions anciennes. Le dessin va droit au but sans s'inquiéter de la forme. Les ornements deviennent plus gracieux et s'harmonisent mieux avec l'écriture. Les lettres s'embellissent de riches couleurs et de combinaisons ingénieuses. Je crois qu'il faut attribuer ces innovations aux moines venus d'Angleterre et d'Irlande, qui possédaient depuis longtemps une école florissante.

Dans l'art comme dans la nature, on ne doit pas admettre les générations spontanées. L'art d'un peuple vient d'une civilisation antérieure qui se rattache à la révélation primitive ; Dieu n'a pas créé l'homme sauvage. L'art chrétien est venu de Rome en Angleterre, sous saint Grégoire le Grand. Le moine Augustin, saint Austin, apporta de nombreux manuscrits d'Italie. Saint Théodore de Tarse en apporta d'autres de la Grèce, et ces semences furent fécondes dans l'Ile des Saints. Il s'y fonda de tous côtés des cités monastiques, où fleurirent les arts et les sciences. Mais les semences, venues de loin et cultivées sous un autre ciel, donnent souvent d'heureuses variétés. L'élément religieux de l'art trouva pour se développer un autre milieu social. Les adorateurs d'Odin, convertis à l'Évangile, avaient conservé leur caractère, leurs coutumes, leurs rêveries poétiques. Ce que les Romains avaient fait dans les catacombes, ils le firent sur les pages de leurs manus-

crits ; ils christianisèrent leurs symboles, et donnèrent pour ornements à la vérité les figures fantastiques et les dessins compliqués qui décoraient autrefois leurs temples, leurs barques et leurs armures. Ils modifièrent peu à peu les modèles qu'ils avaient reçus des Grecs et des Romains, et se firent un art national qu'ils propagèrent ensuite sur le continent, en France et en Flandre surtout, dans les innombrables monastères qu'ils y établirent [1].

L'ardeur guerrière de leurs ancètres se transforma. C'était maintenant pour le Christ qu'ils rèvaient des conquêtes. Du temps même de saint Austin, saint Colomban passa la mer avec une armée de moines, envahit la France, l'Allemagne et l'Italie, et y bàtit des forteresses de la vie religieuse. Un siècle après lui, saint Boniface suivit ses traces, livra de grandes batailles au paganisme, devint évêque, légat du saint Siège et martyr. La vie de ces deux saints suffit à montrer combien était puissante l'action monastique pour enseigner, civiliser et unir les peuples. Ce fut sous cette influence que se formèrent les grandes écoles d'où sortit la renaissance de l'art au XIIe siècle. Et les moines anglais nous apprirent non seulement à faire de beaux manuscrits, mais nous aidèrent aussi dans les progrès de notre sculpture.

Viollet-le-Duc, qui croit un peu malgré lui à

1. *De l'art chrétien en Flandre*, par M. l'abbé Dehaisnes.

l'influence byzantine dans notre ornementation et dans notre statuaire romane, se trouve fort gêné pour la prouver, puisqu'il avoue que les Grecs du Bas-Empire n'avaient pas réellement de sculpture; mais il tourne la difficulté, en voyant dans nos monuments de la peinture byzantine *transposée*. Les moines auraient traduit sur la pierre, aux porches de nos églises, les miniatures des manuscrits. Cette explication le rapproche de la vérité : il y a évidemment des ressemblances entre nos sculptures romanes et les manuscrits byzantins, mais elles viennent des copies libres qu'en ont faites les artistes du Nord, et c'est justement ce qui explique les différences de types, de costumes et de détails, que Viollet-le-Duc a lui-même remarquées. Il y a plus; il est obligé de reconnaître que l'influence byzantine est sans importance jusqu'au milieu du XIIe siècle, et qu'il a existé une autre influence qu'il attribue aux invasions des peuples du Nord, qui ne cessèrent pendant près de deux siècles d'infester les côtes occidentales de la France.

« Ces Normands, dit-il, étaient certes de terribles gens, grands pillards, brûleurs de villes et de villas; mais il est difficile d'admettre qu'une peuplade qui procède dans son système d'invasion avec cette suite, cette méthode, n'ait pas atteint un certain degré de civilisation, n'ait pas eu des arts, ou tout au moins

des industries. Ces peuplades ont laissé en Islande quelques débris d'art fort curieux. Elles venaient du Danemark, des bords de la mer du Nord, de la Scandinavie, où l'on retrouve encore aujourd'hui des ustensiles d'un grand intérêt, en ce qu'ils ont avec l'ornementation indoue des rapports frappants d'origine. Or les manuscrits dits *saxons* qui existent à Londres et qui datent des x[e], xi[e] et xii[e] siècles, manuscrits fort beaux pour la plupart, présentent un grand nombre de vignettes dont l'ornementation ressemble fort, comme style et composition, à ces fragments de sculpture dont nous parlons. Ces hommes du Nord, ces Saxons, hommes aux longs couteaux, paraissent appartenir à la dernière émigration partie des plateaux situés au nord de l'Inde. Les manuscrits dits saxons, exécutés avec une rare perfection, nous représentent encore cette ornementation étrange, entrelacement d'animaux qui se mordent, de filets, le tout peint des plus vives et des plus harmonieuses couleurs. Pour qui a visité les monuments du Poitou et de la Saintonge, il est impossible de méconnaître les rapports qui existent entre les sculptures d'ornement des monuments de ces provinces et certaines peintures de manuscrits saxons, ou encore les objets ciselés que les peuplades émigrantes du Nord ont laissés dans leurs sépultures[1]. »

1. *Dict. de l'architecture,* t. VIII, p. 185.

Me voici presque d'accord sur ce point avec Viollet-le-Duc. Je ne nie pas l'influence byzantine en France, mais je crois qu'elle a été transmise et modifiée par une autre influence. Sans discuter son origine plus ou moins lointaine, je pense qu'elle est venue des peuples du Nord, non par les pirates envahisseurs, mais par les moines saxons et irlandais qui formèrent de grandes écoles. Les manuscrits byzantins étaient rares; ils les imitèrent librement et les ornèrent selon le goût national. Ce sont leurs manuscrits nombreux qui inspirèrent nos sculpteurs et qui devinrent les premiers modèles de nos beaux manuscrits.

L'art des manuscrits est un art français, au témoignage du Dante, car c'était en France qu'il avait reçu son nom. Le poète rencontre dans son Purgatoire un miniaturiste italien, et lui dit :

Non sé, tu Oderisi
L' onor d' Agobbio, e l' onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

Les enlumineurs français illustraient, historiaient et ornaient de dessins capricieux les manuscrits, et tous reconnaissaient leur supériorité au moyen âge[1]; nous abdiquons trop facilement cette gloire pour la céder aux Flamands et aux Italiens. Seroux d'Agin-

1. Ducange : *Illuminator librorum, illuminare, historiare, babouiare libros.*

court, réfugié à Rome pendant la Révolution française, n'a guère étudié que les manuscrits grecs et latins du Vatican; il ne connaît pas les nôtres, puisqu'il les croit *barbares* jusqu'au xve siècle. Son erreur est grande, et cette date me semble au contraire celle de notre décadence. Nos artistes, formés à l'école des moines anglo-saxons et irlandais, surpassèrent bien vite leurs maîtres; ils eurent la véritable intelligence de l'art des manuscrits. Les Byzantins et leurs imitateurs ornaient leurs livres de petits tableaux qu'on pouvait isoler du texte. Nos enlumineurs s'attachèrent à l'écriture, comme nos sculpteurs se soumirent à l'architecture; et de cet accord naquirent des œuvres plus vraies et plus parfaites. Leur ornementation est la parure naturelle des lettres, et leurs dessins sont les fleurs et les fruits du texte.

Notre écriture du xiiie siècle est certainement plus belle que celle des autres pays et des autres époques. Elle peut par sa régularité, sa précision, son élégance et sa pureté, rivaliser avec les plus beaux types de notre imprimerie. Les initiales sont d'une richesse et d'une harmonie incomparables. Elles étendent leurs ornements sur les marges comme les tiges d'une exubérante végétation. Au commencement des chapitres et des pages se trouvent des compositions qui en sont comme l'annonce, le prologue. Ce ne sont pas des peintures travaillées, mais des improvisations

de la plume, de simples traits légèrement colorés. Les figures sont d'une naïveté, d'une vérité remarquable, et quelquefois d'un style, d'un caractère, qui ne cèdent en rien aux peintures italiennes. « Nos artistes en France, dit très bien Viollet-le-Duc, en ce qui touche au dessin, à l'observation juste du geste, de la composition, de l'expression même, s'émancipèrent avant les maîtres de l'Italie. Les peintures et les vignettes des manuscrits qui nous restent du XIIIe siècle en sont la preuve, et, cinquante ans avant Giotto, nous possédions en France des peintures qui avaient déjà fait faire à l'art les progrès qu'on attribue à l'élève de Cimabué. »

Les dessins de nos enlumineurs se lient, s'harmonisent parfaitement avec l'écriture ; ils en sont l'ornement, le complément. C'est ainsi que les Égyptiens avaient compris l'illustration de leurs papyrus, et que les Grecs sans doute et les Romains embellissaient leurs manuscrits.

Le XIIIe siècle est, selon moi, la grande époque de nos artistes, celle où ils montrent le plus d'originalité, de verve et d'intelligence de l'art. Leurs miniatures semblent être les esquisses des belles sculptures de nos cathédrales. Elles nous les expliquent, en rapprochant du texte même leurs figures et leurs symboles. Les manuscrits présentent les documents les plus précieux et les plus complets

pour l'iconographie chrétienne. Les bibliothèques de Paris et de province possèdent d'innombrables trésors, des encyclopédies, des chroniques, des légendes, des bestiaires, des bibles moralisées dont chaque verset est expliqué par plusieurs miniatures; c'est là surtout qu'il faut étudier l'archéologie sacrée.

Le règne de saint Louis offre encore pour cette branche de l'art les modèles les plus parfaits. Nous possédons plusieurs beaux manuscrits dont se servait le saint roi. Le Psautier de la bibliothèque de l'Arsenal (n° 144, BL) présente cet authentique de Charles V : *C'est le psautier Monseigneur Saint Loys, lequel fut à sa mère*. CHARLES. Le psautier français et latin de la bibliothèque nationale qui porte les fleurs de lys royales et les armes de la reine Marguerite de Provence contient soixante-dix-huit miniatures et une grande quantité d'initiales et d'ornements, aussi remarquables par la richesse des couleurs que par la finesse de l'exécution. Mais le psautier que je préfère est celui que le saint roi donna, au moment de sa mort, à son premier chapelain, Guillaume de Mesme, et qui est conservé de nos jours dans la famille de Puységur[1].

1. On a l'historique authentique de ce précieux manuscrit jusqu'à nos jours. Il fut donné par le neveu de Guillaume de Mesme aux Cordeliers de Paris, qui le vendirent aux enchères en 1380, à la reine Blanche, veuve de Philippe de Valois. Il fut vendu à sa mort, et appartint successivement aux ducs de Bourgogne, au roi

Si on compare ce manuscrit aux manuscrits de Charlemagne, on verra l'immense progrès de l'art français au XIIIe siècle. Quelques figures rappellent encore les traditions byzantines, mais on reconnaît la sève d'une nouvelle école dans le choix des sujets, la mise en scène des compositions et la vérité du dessin. Les poses sont nobles, les proportions élégantes, les mouvements justes, les draperies calmes et abondantes. La nature est consultée ; l'expression est cherchée et quelquefois trouvée avec un rare bonheur. Je citerai surtout le Moïse brisant les tables de la loi, l'Annonciation, la Nativité, le Pardon de la femme adultère, la Trahison de Judas, le *Noli me tangere,* Madeleine annonçant la résurrection aux Apôtres, la Pentecôte, où la Vierge préside comme une reine. Il y a dans ces compositions des choses supérieures au Giotto et vraiment dignes de l'antique.

L'Écriture est admirable et l'ornementation d'une richesse éblouissante. Les initiales sont quelquefois de petits poèmes. Celle qui commence le psaume *Beatus vir* présente l'histoire du sacre de David. On voit dans des médaillons le berger luttant contre les lions et terrassant les ours; et dans les deux boucles

d'Espagne, à la reine d'Angleterre Marie Tudor. Il revint à la famille de Mesme en 1649, et fut légué en 1822 à M. Anne-Jacques-Ladislas de Chastenet, comte de Puységur. (*Notice de M. Charles de Sourdeval.)*

de la lettre, l'ange apparaissant à Samuel et le prophète versant l'huile sur la tête du futur vainqueur de Goliath. Je fais des vœux pour qu'un de nos grands éditeurs publie tout ce manuscrit; ce serait un monument à la gloire de la France.

La décadence commence au XIVe siècle; la richesse étouffe l'art, on cherche à séduire l'œil plutôt qu'à exprimer des idées. Les fonds des miniatures semblent devenir le principal, et les figures, l'accessoire. Ils sont divisés en petits compartiments tout brillants d'or et de couleurs, tout fleuris de rinceaux délicats. Les initiales débordent sur les marges et encadrent les pages. Le manuscrit est un luxe royal. Charles V se passionne pour sa *librairie* où il réunit plus de neuf cents beaux volumes. Jean, duc de Berry, cherche à l'égaler, et bientôt c'est une lutte entre tous les grands seigneurs. L'amour des manuscrits envahit les châteaux, et chaque famille veut avoir son livre d'heures, son petit office de la Vierge précédé d'un joli calendrier.

Au XIVe siècle l'école flamande pénètre en France avec les ducs de Bourgogne et y apporte son charmant naturalisme. Les miniatures, très faibles de dessin, sont naïves et harmonieuses. L'encadrement des pages prend de l'importance; sur les marges, quelquefois dorées ou teintées, s'enlacent des rinceaux tout peuplés de petites figures. Le pinceau

s'exerce à représenter des fleurs, des fruits, des oiseaux, et aussi des scènes grotesques et même lascives, que Viollet-le-Duc pourrait très bien réclamer pour ses artistes laïques. Ce n'est plus l'art chrétien, mais un art gracieux et profane où nous sommes bientôt vaincus par les Italiens et les Flamands, dont nous étions autrefois les maîtres.

4. — Les vitraux sont encore une gloire de la France. Aucun peuple ne peut nous disputer l'antériorité et la supériorité de cet art. Les savants ont dépensé beaucoup d'érudition et de textes à prouver que les anciens employèrent le verre avec une grande habileté, qu'ils en faisaient des bijoux et des mosaïques, et même que les riches patriciens en garnissaient leurs fenêtres. Plusieurs passages des saints Pères et des auteurs ecclésiastiques établissent que les premières basiliques furent ornées de vitraux de différentes couleurs. Prudence vante ceux de Saint-Paul-hors-les-Murs, qu'il compare aux prairies toutes parées des fleurs du printemps. Sidoine Apollinaire et saint Grégoire de Tours nous parlent de ceux de France. Anastase le Bibliothécaire nous dit que le pape saint Léon en fit orner l'abside de Saint-Pierre de Rome [1]. Charlemagne ne les épargna pas dans

1. *Fenestras de apsida ex vitro diversis coloribus conclusit atque decoravit.* Liber pontificalis, t. III, p. 296.

les nombreuses églises qu'il fit élever avec tant de magnificence.

Ces vitraux anciens, dont il n'existe plus le moindre fragment, ne constituaient pas un genre de peindre, un art distinct, semblable à celui qui se développe au XIIe siècle et s'unit à notre architecture nationale aussi étroitement que la sculpture. C'est une industrie, un moyen d'ornementation, mais non pas un élément nouveau, faisant partie du monument et y répandant une harmonie générale. Je ne sais vraiment pourquoi quelques archéologues font venir les vitraux des mosaïques, et leur donnent une origine byzantine. Le verre est employé dans ces deux sortes de peinture ; mais, à part ce rapport matériel, il me semble qu'elles sont aussi différentes que le jour et la nuit. La mosaïque est une peinture opaque et sombre malgré l'éclat de ses couleurs. Elle arrête la lumière sans la refléter. Il faut recourir aux fonds brillants et métalliques de l'or pour en faire ressortir les figures, tandis que les vitraux répandent la lumière même que l'artiste a dérobée au ciel, comme Prométhée, pour animer son œuvre et orner l'édifice de toutes les richesses de la création.

La peinture sur verre est avant tout une harmonie, un concert de couleurs qui donne à l'architecture une beauté musicale. C'est l'unité dans la variété qui charme le regard et pénètre jusqu'à

l'âme ; et l'impression est si douce, si puissante dans son ensemble, qu'on craint de l'affaiblir en s'arrêtant aux détails, comme dans une grande symphonie on s'abandonne au mouvement général sans analyser le jeu des instruments.

L'art des vitraux était un développement nécessaire de notre architecture nationale. Nos églises prenaient d'autres formes, d'autres proportions. Les fenêtres présentaient de grandes ouvertures, qu'il fallait orner et diviser pour adoucir le jour trop abondant qu'elles faisaient pénétrer dans l'intérieur. C'est ce que nos artistes firent admirablement. Le moine Théophile, qui décrivait au XIIe siècle les procédés pour colorer le verre, dit que les Français étaient très habiles dans cet art : *Franci in hoc opere peritissimi* [1].

Nos monuments prouvent en effet qu'ils n'eurent pas de rivaux. Malgré toutes nos révolutions artistiques et sociales, nous possédons encore d'innombrables chefs-d'œuvre, des verrières splendides, des rosaces éblouissantes, tandis que les vitraux sont rares dans les autres pays et ne peuvent être comparés aux nôtres. Les Allemands nous suivirent de loin comme pour l'architecture ogivale. C'est par eux que la peinture sur verre fut introduite en Italie; mais elle y fut peu cultivée. A Rome on ne cite

1. *Diversarum artium sedula,* lib. II, c. 12.

qu'une église possédant quelques vitraux de la Renaissance, et c'est un dominicain français, Guillaume Marcillat, qui les a exécutés.

Nos peintres verriers, qui *enluminaient* nos cathédrales, y représentaient l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, et surtout les légendes des saints. C'était le texte qu'ils accompagnaient de leurs harmonieux accords. Ils disposaient leurs sujets dans des médaillons qui se suivaient comme les strophes d'une hymne ou d'une prose. Ils avaient aussi leur prosodie et leur rythme; leurs formes géométriques se liaient à l'architecture, et leurs couleurs produisaient un ton général. Les figures peu nombreuses, longues de proportions et nettes de mouvement, se détachaient vigoureusement sur un fond uni, afin d'être facilement aperçues de loin. Le lieu de la scène était indiqué par un simple détail comme sur les vases grecs. Une tige d'arbre remplaçait la forêt; un autel, l'église; une porte, la maison ou la ville. L'action, disposée sur un même plan, se distinguait très bien malgré la distance. Des grandes figures de saints ou de donateurs occupaient quelquefois les fenêtres les plus élevées; elles étaient peu modelées, et encadrées de motifs d'architecture sans profondeur comme le demande la peinture monumentale.

Au xve siècle, nos peintres verriers crurent avoir plus de talent que leurs prédécesseurs, en faisant

des tableaux transparents : ce fut une véritable décadence dans l'art des vitraux. Ces tableaux peuvent réussir dans les chapelles particulières ; mais dans les grandes fenêtres des églises de cette époque ils produisent une confusion, une bigarrure de couleurs qui fatigue l'œil et trouble l'architecture. La Renaissance, qui suivit le même système, a eu des peintres verriers célèbres, qui ont fait des merveilles comme science de dessin, finesse d'exécution, fonds de paysages, richesses d'étoffes et détails d'intérieur ; mais tous ces chefs-d'œuvre ne valent pas nos vitraux des XIII[e] et XIV[e] siècles.

La réhabilitation de l'art du moyen âge, à notre époque, a remis en honneur la peinture sur verre, et nos artistes sont arrivés, surtout dans les premiers temps, à d'heureux résultats. Il est à désirer que la concurrence du bon marché n'arrête pas leurs progrès. Les procédés anciens ne sont pas perdus, et l'industrie moderne peut même fournir de plus riches couleurs. La difficulté est de bien les employer. L'art des vitraux a, comme la musique, des lois d'harmonie qu'il faut étudier. Ces lois sont intimement liées à l'architecture, dont elles doivent augmenter et enrichir les effets.

Les vitraux sont faits pour être vus dans les églises et non dans les ateliers ; c'est là que l'artiste doit être jugé.

Qu'il se garde surtout de vouloir faire des tableaux dont la perspective et les profondeurs nuiraient aux lignes qui les encadrent. Je me rappellerai toujours l'impression fâcheuse que me causèrent les nouveaux vitraux de la cathédrale de Cologne. Ce sont, je crois, des présents de l'empereur d'Autriche, et les artistes y ont employé toutes les habiletés de la peinture. On peut admirer la science de la composition, la richesse des tons, la gradation des plans, le modelé des figures; mais ces choses ne sont pas à leur place : *non erat hìc locus*. Ces chefs-d'œuvre gâtent le monument, tandis qu'en face se trouvent de simples grisailles qui le font valoir. Ce sont des seigneurs avec leurs armures et leurs écussons ornés de rinceaux ; ils sont bien à leur poste et représentent dignement leur époque.

5. — Les artistes du moyen âge, qui comprenaient si bien l'art des manuscrits et des vitraux, devaient avoir aussi l'intelligence de la peinture murale. Nous savons que les églises carlovingiennes étaient ornées de peintures ; le temps et le badigeon les ont malheureusement effacées; mais nous pouvons croire qu'elles ressemblaient aux peintures des manuscrits, et qu'elles éprouvèrent comme elles l'heureuse influence des moines du Nord. Nous en avons la preuve dans les fresques

célèbres de Saint-Savin, qui datent du XIe siècle [1]. Ce n'est plus l'art vieilli de l'école byzantine, avec ses types dégénérés, ses mouvements forcés, ses draperies conventionnelles ; c'est un art tout jeune d'inspiration, qui suit la tradition librement, et qui interprète souvent avec bonheur le texte des saintes Écritures. Il y a certainement des fautes de dessin, des excès de naïveté ; mais on sent une sève, une vie nouvelle. Les figures du Christ et de la Vierge sont d'une grande pureté ; les compositions se comprennent facilement ; celles de l'Apocalypse sont d'une énergie étonnante. Les proportions sont élégantes, et les draperies d'une admirable simplicité. L'exécution est large et la couleur harmonieuse. Le style monumental est très bien entendu, comme dans les autres restes de peintures murales que nous possédons encore en France [2]. Ces peintures devinrent plus rares, lorsque l'architecture ogivale multiplia les vitraux ; mais il en existe encore assez pour nous permettre de croire que, dans cette branche de l'art comme dans les autres, les Français ont été les grands artistes chrétiens du moyen âge. Hélas!

1. Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin, par P. Mérimée. In-fol., 1845.

2. Je citerai la chapelle du Liget, en Touraine, Saint-Nazaire de Carcassonne, Sainte-Cécile d'Alby, les peintures des Jacobins de Toulouse, les anges qu'on aperçoit encore à la voûte de la chapelle de la Vierge dans la cathédrale du Mans, et qui me rappellent ceux de Fra Angelico.

nous pouvons rappeler cette gloire sans orgueil, au milieu des hontes de notre époque!

Les peintres italiens prennent le premier rang au xive siècle. La France, hostile à la papauté qu'elle veut asservir, est châtiée par l'anarchie et la guerre. L'excès du luxe, la corruption des mœurs et l'invasion étrangère l'affaiblissent et causent sa décadence, tandis que l'Italie, réconciliée avec les souverains pontifes, retrouve les conditions les plus favorables à la renaissance de l'art. L'élément religieux y coule à pleins bords par les deux ordres de saint Dominique et de saint François. La théologie inspire la peinture comme la poésie. Le Dante est l'ami de Giotto. L'élément social prospère; les républiques italiennes, qui doivent à l'Église leur liberté, deviennent puissantes par la science, l'industrie et le commerce; elles consacrent leurs richesses à élever à Dieu de magnifiques monuments, et Dieu les en récompense, en leur donnant de grands artistes. Le génie national se développe sous ce beau ciel, au milieu des glorieux souvenirs de l'histoire. Des écoles se forment et s'unissent pour orner de leurs chefs-d'œuvre les sanctuaires célèbres de l'art, le Campo Santo de Pise, les églises d'Assise, de Sienne et de Florence.

Il ne faut pas, dans le progrès merveilleux de la peinture chrétienne en Italie, faire trop grosse part

à l'école byzantine et admettre sans contrôle la révolution qu'auraient accomplie Cimabué et Giotto. Avant ces deux artistes, les écoles grecque et latine existaient parallèlement, comme le prouvent les mosaïques. L'école grecque était en pleine décadence, mais elle avait encore des partisans, et elle conservait dans sa décrépitude des traces de son ancienne grandeur. L'école latine, tout en restant fidèle à la tradition, étudiait la nature, perfectionnait les types et recherchait l'expression. Toutes deux peignaient des madones.

Les madones byzantines, malgré leurs traits durs et leurs sombres couleurs, ont un grand caractère. La Vierge est représentée dans toute la dignité de sa maternité divine. Elle adore son Fils, en le présentant aux hommes. Il semble qu'il y a dans sa pose et son regard, comme un pressentiment du Calvaire. L'Enfant Jésus trône dans les bras de sa Mère et bénit ceux qu'il veut sauver ; tout est grave, profond, mystérieux. Les madones latines ont une expression différente, elles rayonnent d'un amour céleste. Voyez, par exemple, la madone de Guido de Sienne, dans l'église de Saint-Dominique[1]. La divinité semble se voiler pour laisser plus de place à la tendresse ; c'est une scène du *Cantique des cantiques* que les anges contemplent. La Mère montre son Bien-

1. D'Agincourt. T. V, pl. CVII.

aimé et paraît dire : *Dilectus meus mihi et ego illi ; Dilectus meus candidus et rubicundus;* et le Fils sur le cœur de sa Mère répond : *Quam pulchra est amica mea, quam pulchra est*[1] ! Il ne peut rien lui refuser, et il bénit pour lui plaire.

Le peintre a écrit au bas de ce tableau :

Me Guido de senis diebus depinxit amenis
Quem Christus lenis nullis velit agere penis.
Anno D. MCCXXI.

Ce tableau, qui porte la date de 1221, précède donc de vingt ans la naissance de Cimabué, qu'on ne peut par conséquent donner comme le fondateur de l'école italienne. Cimabué fut l'élève des vieux maîtres grecs, mais leur devint bien supérieur. Ses madones sont un trait d'union entre les deux écoles. La composition est byzantine par la pose de la Vierge, la bénédiction de l'Enfant et l'entourage des anges, mais le dessin est plus vrai; les draperies sont plus larges et les expressions plus douces, plus souriantes. La couleur plus brillante indique les premières lueurs d'un nouveau jour. Le génie de Giotto fait disparaître les dernières influences byzantines, et l'école italienne règne désormais sans rivale.

Cette lettre est bien longue, Madame; il faudrait l'augmenter beaucoup pour vous parler de la pein-

1. *Cant.*, ch. II, 16 ; ch. V, 10.

ture chrétienne en Italie jusqu'à la Renaissance. Mais je ne ferais que me répéter. Vous connaissez la *Vie de fra Angelico,* et depuis vingt ans que j'ai écrit ce livre, je n'ai pas eu à modifier mes appréciations[1]. J'ai dit les progrès accomplis par les générations d'artistes qui se succédèrent depuis Giotto jusqu'au peintre de Fiesole. J'ai montré l'art presque arrivé à la perfection, se détournant de la voie véritable, et s'égarant dans l'imitation de l'antiquité païenne.

L'amour du beau naturel lui fait oublier l'idéal divin, et abandonner le service de l'Église pour celui des passions et des princes; c'est à ce moment que Dieu donna au monde le modèle des artistes chrétiens. Fra Angelico montre qu'on peut unir la sainteté au talent. Il reste fidèle à la tradition et profite de tous les progrès de son époque. Il demande au ciel ses inspirations, et à l'étude de la nature et des maîtres les moyens de les rendre.

Ses tableaux furent les fleurs de sa prière. Il s'avança toujours vers la perfection. Cortone, Fiesole, Saint-Marc, la chapelle du Vatican, la cathédrale d'Orviète, marquent la route qu'il suivit pour l'atteindre, jusqu'au moment où il alla contempler, avec les anges et les saints, le Vrai, le Beau et le Bien dans leur éternelle unité.

1. *Vie de Fra Angelico de Fiesole,* ch. I, IX, XIV.

XXII

LA GRAVURE

1. L'art dans les monastères. Les moniales. Broderie et tapisserie au moyen âge. École flamande. — 2. La gravure, imprimerie de l'art; gravure en relief et en creux, en Flandre et en Italie. École de Rubens. — 3. École française, genre historique. La gravure dans les familles. — 4. Procédés de la gravure, sur bois et au burin. Eau-forte, aqua-tinte, gravure à la roulette. — 5. Lithographie, photographie. — 6. Collection de gravures, complément des bibliothèques. Classement iconographique et artistique.

Madame,

1. — Ma lettre sur la peinture est la plus longue et cependant la plus incomplète. Le sujet est si vaste et si varié[1]! Pour chaque genre de peinture, il faudrait plus d'un volume, et j'y ai consacré à peine quelques pages. J'aurais voulu vous parler plus en détail des manuscrits, de ceux surtout que produisirent les ordres de Saint-Benoît et de Saint-Dominique. On vante beaucoup quelques manuscrits célèbres, le Bréviaire de Grimani, par exemple, les Heures d'Anne de Bretagne, le Livre de messe de Henri IV.

dont les ouvrages illustrés ont publié les plus belles miniatures; mais je vous avoue qu'au point de vue de l'art chrétien je préfère à ces chefs-d'œuvre, exécutés par les Memling, les Atavante et les Fouquet, les manuscrits dressés et enluminés par les moines, à l'ombre du cloître. Ce sont les fleurs de la prière et de la méditation, écloses au soleil de la grâce, les fruits de la science et de l'humilité, cultivés par l'obéissance, non pour la gloire des artistes et la vanité des princes, mais pour l'amour de Dieu et l'édification des âmes.

Vous savez que les moniales se distinguèrent dans l'art des manuscrits. Au VII[e] siècle, l'abbesse de Nivelles, sainte Gertrude, fille d'un maire du palais, fit venir de Rome de beaux manuscrits pour ses religieuses, et d'Irlande des prêtres qui leur apprirent non seulement le chant et la poésie, mais encore la calligraphie et la peinture. Deux de leurs élèves, Harlinde et Renilde, filles d'Allard, seigneur de Denain, établirent un monastère sur les bords de la Meuse en 714. Elles avaient une grande dévotion à orner les Livres saints de belles miniatures. Le jour ne leur suffisait pas; elles y consacraient une partie de la nuit. Le démon cherchait à interrompre leur travail, en leur apparaissant sous des formes hideuses et en éteignant leurs lumières, mais les bons anges venaient à leur secours, dissipaient les fantômes et

rallumaient leurs flambeaux, qui brillaient d'un éclat céleste[1].

Il est un art qui fut aussi très cultivé par les moniales, celui de la broderie et de la tapisserie. L'aiguille leur servait de pinceau ; la soie, la laine, l'or et l'argent leur fournissaient des couleurs pour peindre des figures et de gracieux dessins sur les vêtements liturgiques et sur les tentures du sanctuaire. On pourrait facilement prouver avec des textes de la Bible et des auteurs profanes que cette peinture est la plus ancienne et la plus répandue. Sans parler des rideaux brodés du tabernacle[2], de la tapisserie interminable de Pénélope, et du voile que les jeunes filles offraient à Minerve dans la fête des Panathénées, on peut dire que l'art de la broderie servit toujours à la vanité comme à la religion des hommes, et que, s'il fut cultivé dans la cité du monde, il fut aussi en honneur dans la cité de Dieu. Hélène brodait les combats des Grecs et des Troyens, et le sage Ulysse portait une chasse représentée sur son manteau[3].

La mode en fut renouvelée à Byzance au IVe siècle. Le saint évêque d'Amasée, Astérius, prêche contre le luxe des vêtements qu'il compare à des murailles où

1. *De l'art chrétien en Flandre,* par l'abbé C. Dehaisnes, page 32. On conserve un évangéliaire de ces deux religieuses dans l'église de Maseyck.

2. *Exode*, ch. XXVI, t. 31, 36.

3. *Iliade,* liv. III. *Odyss.,* liv. IV, vers 124; liv. XXIII, vers 758.

sont peints des animaux de toutes sortes, des bois, des rochers et des chasseurs, au grand amusement des enfants de Constantinople qui se les montrent dans les rues. Il y en avait qui voulaient concilier la mode et la dévotion, en portant sur leurs habits, plutôt sans doute que dans leur âme, les images du Christ et des Apôtres, les miracles de l'Évangile, les noces de Cana, la guérison du paralytique, le pardon de Madeleine, et la résurrection de Lazare. La tapisserie était alors une passion, et, du temps de Théodose, les jeunes patriciens rivalisaient avec les femmes[1]. Saint Grégoire de Tours, au second livre de ses *Gesta Dei per Francos*, parle de tapisseries faites par des princesses. La reine Berthe, *qui filait*, brodait sur un canevas l'histoire de sa famille; la reine Adélaïde, femme de Hugues Capet, offrit à l'Église des tapisseries qu'elle avait faites.

Nous possédons encore une curieuse tapisserie de cette époque. C'est la célèbre tapisserie de Bayeux. La reine Mathilde, ou Mahaut de Flandres, a représenté, en se faisant sans doute beaucoup aider, la conquête de l'Angleterre par son mari, Guillaume duc de Normandie. Cette tapisserie, qui servait à décorer l'église, les jours de fête, a 210 pieds 11 pouces de longueur, sur 19 pouces de hauteur ; elle offre soixante-douze sujets, avec inscriptions latines mélangées de

1. *Moyen âge et Renaissance*, t. II.

saxon. Elle ne contient pas moins de 530 figures tracées à l'aiguille sur une toile brune, avec des laines de différentes couleurs, croisées et couchées comme des hachures de dessin. Les figures d'hommes et d'animaux ne sont pas des chefs-d'œuvre sans doute, mais elles ont du mouvement et du caractère. Le trait primitif qu'on aperçoit encore ne manque pas d'habileté et rappelle le style des manuscrits d'alors. Les dames anglaises que la reine Mathilde employa comme ouvrières avaient une grande réputation pour ce genre de travail, au dire d'un auteur contemporain. *Anglicæ nationis feminæ multum valent acu et auri textura.*

Les tapisseries furent, comme les manuscrits, une des gloires artistiques de la France ; elle n'eut au moyen âge que l'Angleterre et la Flandre pour rivales. Des manufactures s'établirent dans un grand nombre de villes et de monastères, et leur réputation se répandit dans toute l'Europe.

Les *tapis* d'Arras, entre autres, faisaient concurrence aux *tapis saracinois* qui venaient d'Orient, et c'est à cause de leur perfection que les Italiens donnèrent à leurs riches tentures le nom d'*arrazi*. Nous possédons encore quelques belles tapisseries anciennes dans nos églises et nos musées. Beauvais, Reims, Troyes, Le Mans, Chinon, Angers surtout, en exposent de très remarquables qui donnent l'idée

de ce que devait être la peinture des tableaux en France aux XIVe et XVe siècles.

Les vêtements sacerdotaux, ornés de figures et de gracieux dessins, devaient être aussi d'une grande richesse et d'une rare perfection, à en juger par ceux qui ont échappé à la décadence du goût et au vandalisme révolutionnaire. Le musée de Cluny en conserve quelques beaux spécimens. Mais que de chefs-d'œuvre détruits dans les saturnales de la Terreur! Je me souviens qu'en 1826 un employé de la Monnaie de Paris me dit avoir vu, dans la grande cour de l'hôtel, un monceau d'ornements sacrés qui s'élevait jusqu'au premier étage; c'était le butin de l'impiété qu'on devait brûler pour fondre les fils d'or et d'argent. Je vis encore, dans les armoires de l'administration, des cabochons qui en avaient été retirés.

J'aurais dû aussi, Madame, en vous parlant de la peinture chrétienne, vous dire un mot de l'école flamande, qui mérite une mention très honorable. Les tableaux de Van Eyk, de Roger, de Bruges, de Memling, laissent vraiment dans l'âme une impression douce et salutaire. Ce n'est pas sans doute le grand art traditionnel, l'art des églises du XIIIe siècle, mais c'est un art sincère et pieux, digne d'embellir le sanctuaire de la famille. Le peintre est chrétien, et il aime ce qu'il représente. Il ne va pas chercher ses

types dans les écoles anciennes, mais dans les personnes vertueuses qui l'entourent ; son idéal s'élève peu au-dessus de la réalité, comme pour en rendre l'imitation plus facile. J'ai vu, dans les églises de Gand et de Bruges, des jeunes filles qui, par leur pose et leur expression, paraissaient être des copies des vierges qui ornaient les autels.

Ces figures sont belles de bonté et de pureté. J'aime surtout ces donateurs entourés de leurs enfants et agenouillés devant leurs patrons. Ce ne sont pas ces portraits orgueilleux de la Renaissance italienne, dont les saints paraissent être les accessoires. Ce sont des pères de famille qui veulent ainsi perpétuer leurs prières et donner encore l'exemple à leurs descendants. Il y a dans cette première époque de l'école flamande un naturalisme légitime et charmant, un honnête contentement, un amour sincère de la patrie et du foyer domestique. On sent que le peintre se plaît à représenter son horizon, ses fleurs, ses meubles, sa richesse, et à les offrir aux regards comme le gage d'une bienveillante hospitalité.

2. — Permettez-moi, Madame, de vous entretenir aujourd'hui de la gravure, qui se rattache à la peinture, puisqu'elle est aussi un moyen d'exprimer et de multiplier la pensée. La gravure est l'imprimerie de l'art ; elle met à la portée de tous, les chefs-

d'œuvre de Dieu et des hommes. Il est impossible de collectionner les monuments, et il n'y a que les villes et les princes qui peuvent réunir dans les musées des statues et des tableaux. Mais les plus modestes fortunes peuvent se procurer des gravures qui intéressent la science, la religion et l'histoire. Une collection de gravures, est le complément nécessaire d'une bibliothèque. Elle me semble utile surtout dans un monastère pour l'étude de l'iconographie et des antiquités chrétiennes. La gravure d'ailleurs a une noble origine; son premier but a été d'édifier ou d'évangéliser les pauvres. Vous aimerez sans doute à connaître quelques détails sur son invention, ses procédés et ses développements.

Il y a deux sortes de gravure, la gravure en relief, et la gravure en creux : tous les procédés se rattachent à ces deux systèmes, qui diffèrent surtout par le mode d'impression. La gravure en relief reçoit l'encre à sa surface, tandis que la gravure en creux la retient dans les traits faits par le burin ou l'eau-forte, et le papier qu'on y applique ensuite reproduit, au moyen de la presse, le dessin gravé de l'une ou de l'autre manière.

Ces deux genres de gravure existaient en germe dans l'antiquité. Les Égyptiens gravaient en relief et en creux les surfaces de leurs monuments. Les Grecs et les Romains burinaient leur histoire

sur le bronze et le marbre, et fixaient de grandes inscriptions aux frontons de leurs temples. Ils ciselaient, sur leurs armes et sur l'argent poli de leurs miroirs, des figures dont ils auraient pu tirer des épreuves. La gravure de leurs cachets en multipliait les empreintes, et ils avaient même des timbres en relief pour imprimer des noms et des dessins sur la brique, le papyrus et les parchemins.

On peut dire même qu'ils connaissaient les caractères mobiles de l'imprimerie, puisqu'ils taillaient des lettres en bois et en ivoire pour apprendre à lire aux enfants. Quintilien recommande cette méthode dans ses institutions oratoires : *Eburneas etiam litterarum formas in lusum affere.* Saint Jérôme la conseille à une mère, dans une de ses épîtres. Cicéron semble parler de l'imprimerie, en réfutant le système d'Épicure. « Les atomes, dit-il, n'ont pu créer les merveilles de l'univers, car en multipliant les caractères de l'alphabet, les formes des lettres, *formæ litterarum*, et en les jetant par terre, *ex his in terram excussis*, on ne pourrait jamais composer un livre comme les *Annales* d'Ennius ; il faudrait l'intelligence d'un compositeur. »

On s'étonne vraiment qu'avec de pareils éléments la gravure et l'imprimerie ne soient pas arrivées plus tôt à leur perfectionnement pratique. Combien de siècles se sont écoulés, avant d'y trouver un des

moyens les plus actifs de la science et de la civilisation ! C'est que la Providence, qui veille sur les cheveux de notre tête, règle aussi tout ce qui regarde l'humanité. Elle fixe aux inventions un moment que le génie de l'homme ne peut devancer, comme à l'océan le grain de sable que les flots doivent respecter. Combien de générations ont vu la vapeur soulever le couvercle d'une marmite, avant qu'un inventeur utilisât cette force dans une locomotive pour vaincre la distance et mettre en rapport tous les peuples !

Ce fut au xve siècle seulement que la gravure en relief et en creux servit à multiplier les textes et les images par l'impression. L'Italie, l'Allemagne et la Flandre se disputent cette invention. Les preuves qu'elles font valoir sont les dates de certaines gravures. Le saint Christophe de 1423 a été dépossédé de sa priorité par des gravures de 1418 et de 1406. J'ai montré par des textes authentiques qu'on faisait des gravures de sainte Catherine de Sienne à Venise vers 1394, et que ces gravures donnèrent l'idée de faire de même les images des autres saints[1]. Mais ces dates ne décident pas la question ; car il y a des gravures qui n'ont pas de dates et qui peuvent être plus anciennes.

1. *Vie de sainte Catherine de Sienne*, iconographie. — Dom Martene.

S'il fallait me prononcer, d'après l'ensemble des faits et l'étude des gravures, je voterais pour la Hollande. Il me semble démontré que Harlem a eu la gloire de publier les premiers livres gravés sur bois. Laurent Coster, pour imiter les manuscrits, aurait gravé des planches et inventé même les caractères mobiles vers 1420. Un de ses ouvriers aurait déserté son atelier, emportant son secret et ses instruments de travail qu'il aurait exploités à Mayence en 1450. Le célèbre Gutenberg, à Strasbourg, ne serait que son complice, et ses associés des contrefacteurs, puisqu'ils ont reproduit des ouvrages déjà publiés par Coster, en copiant les figures et en traduisant les textes latins en allemand.

Les plus anciens livres à images publiés en Hollande sont le *Miroir du salut,* la célèbre *Bible des pauvres*, les visions de l'Apocalypse, le *Cantique des cantiques ou l'Histoire de la Vierge*, et l'*Art de bien mourir*[1].

Ces livres, qui continuaient l'art des manuscrits,

1. *Speculum nostræ salutis* ou *humanæ salvationis; Biblia pauperum, Historiæ veteris et novi Testamenti* (40 planches); *Historia B. Joannis Evangelistæ, ejusque visiones apocalypticæ* (48 planches); *Cantica canticorum sive historia vel providentia beatæ virginis Mariæ ex Cantico canticorum* (30 planches en 16 feuillets); *Ars moriendi* ou *De tentationibus morientium* (24 feuillets, 11 planches). Voir *Moyen âge et Renaissance,* t. V : Imprimerie. — Un grand nombre de ces gravures ont été reproduites en Angleterre, et depuis peu en France, par M. Vilinski.

mettaient à la portée du peuple, au moyen des images, l'explication des saintes Écritures. La *Bible des pauvres* surtout rapproche la vie de Notre-Seigneur et les faits de l'Ancien Testament qui en sont les figures, en les commentant par les textes des prophètes. L'*Histoire de la Vierge,* par le Cantique des cantiques, expose très heureusement l'union mystique de l'âme avec le Christ, son époux. Ces compositions, souvent très naïves, sont quelquefois d'une grande beauté. Elles offrent aux artistes non pas des modèles à copier, mais des sujets à méditer. Il serait à désirer qu'on refît ces livres si pleins de doctrine et de pieuses inspirations, sans reproduire leurs fautes de dessin et leurs singularités. La gravure sur bois était alors à ses débuts. Albert Dürer et Holbein lui firent faire de grands progrès, mais ce ne fut pas pour exprimer des idées aussi chrétiennes, et les encadrements des livres d'heures qui vinrent ensuite amusèrent plus les yeux qu'ils n'édifièrent les âmes.

La Flandre me paraît avoir été, sinon le berceau, du moins la véritable école de la gravure sur cuivre. Les Italiens en réclament l'invention et donnent pour preuve la célèbre *Paix* de Maso Finiguerra, gravée en 1452. Une épreuve obtenue par hasard lui aurait donné l'idée de l'impression des estampes. Passavant, qui fait autorité en pareille matière, attribue l'honneur de l'invention à un élève de Roger de Bruges,

qui l'aurait communiquée à l'orfèvre florentin en 1450. Il est certain que les Italiens gravaient sur le métal des dessins pour les remplir d'émail, et qu'ils en prenaient des empreintes sur papier, afin de se rendre compte de leur travail. Ces empreintes peuvent être regardées comme des gravures. D'un autre côté, les Flamands gravaient depuis longtemps ces grandes plaques de cuivre tumulaires qu'on admire encore dans leurs églises et dans leurs collections, et qui rivalisaient avec nos belles pierres tombales des XIII[e] et XIV[e] siècles. Ils y dessinaient des armoiries et des personnages au moyen de traits et de hachures qu'ils remplissaient aussi d'émail [1]. L'invention de la gravure sur bois et de l'imprimerie les conduisit naturellement à en tirer des épreuves. L'invention fut peut-êre simultanée dans les deux pays; mais ce qui est incontestable, c'est que la gravure eut en Allemagne et en Hollande ses premiers et ses plus beaux développements.

Martin Schongauer (1420-1488) fut le chef de ces peintres-graveurs qui se servirent du burin comme du pinceau pour exprimer leurs pensées. Ses compositions, presque toutes religieuses, sont aussi remarquables par la vérité du sentiment que par la

1. Nous avons aussi en France de ces plaques émaillées. La couverture de l'évangéliaire donné à la Sainte-Chapelle par Charles V, en 1379, est une véritable gravure. (*Moyen âge et Renaissance*, t. V, gravure sur métaux, pl. 11.)

fermeté de l'exécution. Elles furent admirées par Raphaël, malgré quelques formes un peu tudesques. On prétend même que Michel-Ange les jugeait dignes d'être étudiées. Après ce maître, les princes de la gravure sont Lucas de Leyde, Albert Dürer, et Marc-Antoine ; ce triumvirat représente trois écoles différentes.

Lucas de Leyde (1494-1533) rappelle l'école de Bruges par la simplicité de son style, la souplesse de son burin, la gradation de ses plans, la finesse de ses contours, et surtout par le naturel de ses expressions. Il traite les sujets religieux en bon Flamand. Tous les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament se sont passés dans son pays, et tous les personnages en portent les costumes. Les scènes pastorales sont charmantes, pleines de bonheur et de vérité. A quinze ans, il faisait déjà des chefs-d'œuvre, et sa réputation fut si grande qu'Albert Dürer vint le voir et lui demander son amitié.

Albert Dürer est regardé comme le chef de l'école allemande, parce qu'il finit l'ancienne et commence la nouvelle. Il fut dans son pays l'homme de la Renaissance, mais sans avoir l'amour de l'antique et sans chercher la beauté de la forme. Peintre, architecte, et surtout graveur, il étudia la science de l'art et composa un curieux traité des proportions du corps humain, où il ne voit d'autre idéal que la réa-

lité. Son naturalisme n'est pas honnête et pieux comme celui des peintres de Bruges; il est vulgaire et brutal; son dessin est vigoureux, mais ses figures sont sans noblesse et sans expression; il a composé un grand nombre de sujets religieux sans aucune inspiration. Sa *Grande* et sa *Petite Passion* sont des scènes allemandes qui ne rappellent aucunement les *mystères* du moyen âge; ses Madones n'ont rien de virginal, elles ne sont ni belles ni jeunes.

Du reste, que pouvait-on attendre d'un artiste qui exprimait publiquement son enthousiasme pour Luther? Albert Dürer, plus que tout autre, a fait de l'art pour l'art, et même pour le commerce. Son but était de faire valoir son talent de graveur, et, sous ce rapport, sa supériorité est incontestable. Ses compositions sont quelquefois si bizarres qu'on a peine à les comprendre et à les nommer[1]; il y entasse une multitude d'objets qu'il rend avec une adresse incroyable. Nul ne lui est comparable pour la souplesse, l'habileté du burin; ses figures et ses draperies sont modelées avec une étonnante variété de travaux; il sait exprimer tous les fuyants de la

1. Ses gravures les plus célèbres sont : *la Chasse de saint Hubert, la Grande fortune, le Chevalier de la Mort, la Mélancolie* ou la *Némésis*. Ses Vierges se distinguent par des accessoires : Vierge aux longs cheveux, Vierge à la poire, au singe, au papillon. On dit qu'il s'est représenté lui-même dans l'Enfant prodigue gardant les pourceaux.

forme, tous les aspects de la matière, et la finesse des détails ne nuit jamais à l'ensemble. Tout est soumis à une même lumière, et les plans ne sont indiqués que par la légèreté des traits et des ombres. Albert Dürer a poussé l'art de la gravure jusqu'aux dernières limites, sans toutefois s'égarer dans le domaine de la peinture. Quel dommage qu'il n'ait pas plus noblement employé un si prodigieux talent! Il eut des élèves et des imitateurs, mais son école dura peu. La Réforme en tarit de plus en plus l'inspiration, et les graveurs allemands, soumis aux éditeurs, furent employés à faire quelques portraits, des paysages, des animaux et des ornements.

Marc-Antoine représente l'école italienne; il se forma dans un atelier d'orfèvre, comme beaucoup de grands artistes, et ne fut que graveur; il ne reproduisit pas ses compositions, mais celles des autres. Il se passionna d'abord pour les gravures d'Albert Dürer, qu'il étudia et contrefit de manière à pouvoir vendre les copies comme des originaux. A Rome, il trouva un autre maître; il mit son burin au service de Raphaël, qui composa les dessins pour lui; ce fut la cause de son mérite et de sa gloire. Grâce à cette puissante direction, Marc-Antoine devint le modèle des graveurs. Sans avoir la souplesse et la variété de burin d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde, il leur est supérieur par la science du dessin,

la noblesse de la forme, la pureté du trait, la simplicité du travail et l'intelligence des ombres et de la lumière.

Ses chefs-d'œuvre sont nombreux ; les plus célèbres sont le *Massacre des Innocents*, le *Jugement de Pâris* et le *Martyre de saint Laurent*. Mais il ne faut pas demander le sentiment religieux au graveur de la Renaissance; il en reproduit avec talent les compositions, qui sont trop souvent païennes ; il prostitua même son burin à des sujets dessinés par Jules Romain d'après les vers obscènes de l'Arétin. Marc-Antoine forma de nombreux élèves, qui copièrent aussi les dessins des autres, mais qui n'eurent pas, comme lui, la direction savante de Raphaël.

Doit-on regarder comme heureuse l'influence que Rubens exerça sur la gravure ? Il créa pour ainsi dire un art nouveau, mais un art secondaire, en forçant le burin à copier la peinture. Jusqu'alors le graveur était un artiste indépendant qui exprimait des idées à sa manière. Il était écrivain, il devint simple traducteur. Ce rôle, sans doute, exige du talent ; il faut avoir l'intelligence de l'original et une habileté patiente pour en rendre tous les mérites avec des moyens différents. Rubens, qui eut plutôt les défauts de la Renaissance que ses qualités, prit la gravure à ses gages et lui demanda l'imitation de ses tableaux ; non pas seulement le dessin de ses compositions,

mais les richesses de sa palette, le luxe, les draperies, l'exubérance de ses carnations. La gravure dut inventer des instruments, des procédés nouveaux, des méthodes pour copier tous les caprices du pinceau, et pour soumettre tous les détails à l'unité graduée du clair-obscur.

Ce changement profita plus à la réputation de Rubens qu'à l'art chrétien. A la suite du maître, l'école flamande s'égara dans les allégories mythologiques et dans un réalisme à la fois vulgaire et princier. Il y eut cependant un certain nombre de graveurs qui furent fidèles aux traditions nationales, en consacrant leurs burins à des inspirations religieuses. L'école des Sadeler et des Wierix est intéressante à étudier; elle publia une quantité considérable d'images de saints, d'allégories pieuses, de pastorales mystiques, d'ouvrages de dévotion illustrés qui semblent protester contre les bacchanales païennes de Rubens et de Jordaens.

3. — Les artistes flamands connaissaient depuis longtemps le chemin de la France; leurs graveurs furent nombreux dans l'école de Fontainebleau, et ceux qu'attira le soleil de Louis XIV contribuèrent beaucoup à former cette grande gravure française, si remarquable par sa noblesse et sa fécondité. Son mérite principal fut d'avoir uni la science et la

sobriété de l'école italienne à la vigueur et à la pureté du burin de l'école flamande. Elle choisit bien ses modèles et fut surtout historique ; elle reproduisit les tableaux de Raphaël, du Poussin, de Le Brun, sans avoir la prétention d'en reproduire l'effet.

Les graveurs français retrouvèrent la dignité de leur art. Ils étaient tous dessinateurs, beaucoup même étaient peintres. Ce fut dans le portrait surtout qu'ils excellèrent. Les portraits de Nanteuil, d'Edelinck, de Drevet, sont des chefs-d'œuvre incomparables. La gravure n'est plus la servante, mais l'amie de la peinture ; elle lui aide à glorifier les hommes et les choses du XVIIe siècle. Après avoir reproduit les savantes compositions du Poussin, les suaves inspirations de Lesueur et les grandes batailles de Le Brun, elle continue à suivre toutes les phases de l'école française et à en refléter les qualités comme les défauts. Elle multiplie les scènes théâtrales de Jouvenet, les fêtes élégantes de Vanloo, les marines de Vernet, les frivolités de Watteau et les fausses pastorales de Boucher, jusqu'à ce que la Révolution vienne l'interrompre et l'employer à enregistrer ses saturnales sanglantes.

L'école de David relève la gravure en la ramenant à l'étude de l'antique. Ingres lui fit aimer les grands maîtres de la Renaissance, et les graveurs français reprirent le premier rang. Le conserveront-ils en

négligeant le dessin, en subissant les exigences du commerce et les caprices du public ? La postérité le dira.

La gravure est le moyen de l'art le plus fécond, le plus enseignant, le plus accessible à tous. Non seulement elle fait connaître l'histoire de l'art en reproduisant les œuvres de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, mais encore elle représente plus complètement, plus intimement la société que les grands monuments. La gravure, par ses compositions plus simples, plus familières, exprime plus sincèrement les préférences, les vices et les vertus d'un peuple; elle en écrit pour ainsi dire les mémoires au jour le jour, et fournit ainsi des documents de la vérité. Il faut avoir éprouvé, pour les comprendre, les singulières impressions que causent les portefeuilles et l'étalage des marchands de gravures, ou la vente aux enchères des grandes collections ; c'est un pêle-mêle de siècles et de nations, un chaos de sujets et d'inspirations, un dictionnaire universel qui offre les rapprochements les plus bizarres et les plus imprévus. Et quelle abondance! quelle variété ! qui peut espérer être complet en un seul genre ? Combien d'écoles, combien de graveurs et de gravures! Un seul maître, Sébastien Leclerc, compte 3613 pièces gravées de sa main.

Aussi la gravure peut satisfaire tous les goûts,

toutes les fortunes, toutes les conditions ; elle orne le foyer domestique, le livre de la prière, le cabinet savant, le palais du prince et la chaumière du pauvre. Il suffit de voir les gravures d'une maison pour deviner l'esprit de celui qui l'habite, sa culture intellectuelle, sa moralité, ses traditions, quelles étaient les pensées de ses ancêtres, quelle sera l'éducation de ses enfants. La gravure est vraiment l'art de la famille.

A ce titre, la gravure est aussi l'art des ordres religieux, qui sont les grandes et saintes familles de l'Église. Que de belles et précieuses gravures dans les cloîtres et les larges corridors des monastères! Elles racontent non seulement la vie des fondateurs, leurs vertus, leurs conquêtes, leur merveilleuse postérité, mais elles unissent les pieux souvenirs de la terre aux visions du ciel, les sanctuaires, les pèlerinages célèbres, les plus belles cathédrales, les madones les plus vénérées, les chefs-d'œuvre de l'art chrétien. Il me semble que des gravures semblables pourraient orner la demeure de la Jérusalem céleste. Pourquoi ce qui aura glorifié le Christ dans le temps ne le glorifierait-il pas encore dans l'éternité ?

4. — Il y a bien des genres de gravure, et, pour en apprécier le travail et le mérite, il est utile d'avoir quelques notions des procédés employés. La gravure

sur bois est la plus facile à comprendre; on l'appelait autrefois la gravure *en taille d'épargne*, parce que le graveur, en taillant le bois, épargne les traits du dessin de manière qu'ils puissent recevoir l'encre d'imprimerie. Le dessinateur est distinct du graveur, mais le bon accord entre eux est nécessaire. Le dessinateur doit faciliter le travail du graveur, en évitant les croisements de traits difficiles à épargner, comme le graveur doit respecter le dessin de l'artiste, surtout si les ombres ne sont pas indiquées par les hachures ; car il est alors obligé d'en traduire la valeur par des combinaisons de tailles.

Les premières gravures n'offraient guère que de simples traits et présentaient peu de difficultés. Celles d'Albert Dürer, le maître du genre, sont plus compliquées, le dessin en est souple et les ombres sont très variées. On dit qu'il ne taillait pas lui-même le bois; il dirigeait du moins l'exécution et en préparait probablement le travail, en dégageant les traits les plus délicats. Les gravures d'Holbein sont étonnantes de simplicité. Dans sa *Danse des morts* surtout, son dessin conserve toute sa verve, sa vivacité. Quoique de petites dimensions, ses figures sont très bien modelées par de simples traits qui ne sont jamais croisés.

La gravure sur bois est arrivée de nos jours à une

grande perfection par la variété des travaux, la transparence des ombres et la gradation des plans. Elle rivalise avec la gravure au burin et lui fait une désastreuse concurrence; son impression est bien moins coûteuse et le clichage en permet un tirage indéfini, avantage très important à une époque si passionnée pour les livres illustrés.

La gravure au burin était très simple à l'origine. L'artiste dessinait sur le cuivre avec son instrument, comme il l'eût fait avec la plume sur le papier. Les tailles étaient légères, brillantes et presque toutes de la même valeur; c'était en les multipliant, en les croisant qu'il obtenait des vigueurs. Mais lorsque l'école de Rubens entreprit de copier la peinture, il fallut, pour en imiter les effets, inventer des travaux, des combinaisons de tailles, selon les couleurs et les objets; il fallut aussi inventer des instruments nouveaux pour les exécuter. Le burin varia ses formes et ses grosseurs, il y en eut d'aigus, d'obtus, en carré, en losange, afin de donner des tailles et des teintes différentes. Bien couper, bien *rentrer* une taille, c'est-à-dire lui donner toute sa pureté, sa valeur, demanda plusieurs années d'apprentissage, et ce serait un simple métier, si l'intelligence du dessin ne devait pas toujours diriger la main du graveur et lui faire combiner les travaux qui rendront l'effet désiré.

Les tailles sont expressives comme des notes de musique; elles ont leurs tons, leur mouvement, leurs rapports harmoniques. Avec une seule taille, un graveur, Claude Mellan, a pu faire une gravure représentant la Sainte Face. Le trait part du point le plus saillant du nez, et modèle, en se développant circulairement, toutes les parties du visage, les yeux, la bouche, la barbe, les cheveux, qui se détachent sur le fond, par la flexion, le renflement ou l'affaiblissement de la taille.

Une planche gravée demande souvent plusieurs années de travail à l'artiste, surtout lorsque, pour obtenir un tirage plus considérable, on remplace le cuivre par l'acier.

L'impression est beaucoup dans le mérite d'une gravure. On ne se sert pas d'un rouleau, comme pour la gravure sur bois et l'imprimerie; l'encre, étendue au tampon, pénètre dans les tailles de la planche légèrement chauffée; on l'essuie ensuite avec de la mousseline et la paume de la main. Quand sa surface est bien nette, bien polie, on place dessus le papier humide qui doit recevoir l'empreinte, et on fait glisser la planche entre deux cylindres mobiles, au moyen de la presse. Cette opération a ses difficultés, ses délicatesses, et c'est ce qui cause les différences de prix entre les épreuves d'une même gravure, entre les épreuves ordinaires et

les épreuves de choix, les épreuves d'amateur.

La gravure à l'eau-forte est la plus facile, la plus accessible à tous. Le procédé n'est rien, l'habileté du dessinateur est tout. Lorsque la planche est couverte d'un vernis noirci à la fumée, l'artiste y dessine ce qu'il veut avec une pointe d'acier, de manière à mettre le cuivre à nu. Quand son dessin est terminé, il l'entoure d'un petit rempart de cire et verse de l'acide nitrique plus ou moins étendu d'eau. Il doit alors surveiller la morsure, en calculer la force et la durée, couvrir de vernis les parties qu'il croit suffisamment creusées, et laisser au contraire prendre aux autres plus d'intensité et de vigueur. Il obtient de la sorte des noirs différents, des plans gradués et des effets de lumière.

Si la gravure au burin est la gravure des sujets religieux et de l'histoire, la gravure à l'eau-forte est la gravure du naturel, du pittoresque, des détails, des improvisations de l'artiste. Rembrandt lui a donné toute sa perfection; il rachète par la finesse et la verve de sa pointe la bassesse de son style et la trivialité de ses personnages. Ses eaux-fortes sont supérieures à ses tableaux. Non seulement elles étonnent par l'esprit du trait, la vérité du mouvement, la vivacité de l'expression, mais elles offrent des combinaisons ingénieuses d'ombres et de lumières, et des prodiges de clair-obscur. Pour les obtenir,

Rembrandt travaille sa planche, la frotte, la raye, l'éraille, la tourmente jusqu'à ce qu'il ait atteint le résultat voulu.

Notre grand paysagiste Claude Lorrain a fait aussi des eaux-fortes merveilleuses, avec de plus simples moyens. Quelques traits lui suffisent pour traduire les chefs-d'œuvre de son pinceau. On devine le soleil inondant le ciel et la terre de ses rayons et répandant sur tous les objets qu'il rencontre l'harmonie et la couleur. Beaucoup d'autres peintres ont gravé à l'eau-forte. Van Dyck surtout s'en est servi pour esquisser d'admirables portraits. Les graveurs l'ont aussi employée pour préparer les travaux du burin.

La gravure en manière noire imite le dessin à l'estompe, elle est expéditive et très suffisante pour rendre les tableaux de l'école moderne. Aussi a-t-elle été très en vogue, il y a quelques années. On l'exécute en préparant d'abord la planche, au moyen d'un instrument dentelé qu'on appelle *berceau* et qu'on *berce* dans tous les sens jusqu'à ce que le cuivre soit entièrement couvert de trous et d'aspérités qui retiennent l'encre et donnent à l'impression une teinte noire générale. On trace alors sur la planche le dessin qu'on veut reproduire, et, à l'aide du grattoir et du brunissoir, on obtient des demi-teintes et des lumières, comme on le ferait avec de la mie de pain

sur un fond estompé. Cette gravure est molle et s'use vite à l'impression, aussi est-elle maintenant presque abandonnée.

La gravure à l'aqua-tinta se rapproche de cette gravure; seulement, au lieu de bercer la planche pour obtenir des ombres, on la couvre d'une poussière de résine ou de sable dont les intervalles sont mordus et creusés par l'eau-forte. La planche se trouve alors criblée de petits points égaux qui présente une teinte plate; on y ménage les lumières et les demi-teintes, en les couvrant de vernis avec le pinceau. Cette gravure, qui ressemble au lavis, s'employait surtout pour l'architecture et le paysage, mais elle donne aussi un petit nombre de bonnes épreuves.

La gravure à la roulette est un moyen de facsimiler les dessins au crayon. Le burin est remplacé par un instrument armé d'une petite roue mobile, comme la molette d'un éperon, et garnie aussi de pointes aiguës qu'on promène sur le vernis ou sur le cuivre. On arrive par ce procédé à reproduire très fidèlement les croquis des grands maîtres et surtout les dessins à la mine de plomb.

5. — Au commencement du siècle, la lithographie sembla vouloir supplanter la gravure. Elle offrait à l'artiste un moyen facile de reproduire lui-même ses

œuvres. Rien de plus simple que ce procédé. Une pierre bien polie sert de papier; le crayon qu'on emploie est composé d'une substance grasse dont les traits s'attachent à la pierre et la pénètrent. Quand le dessin est terminé, on étend dessus une eau mélangée d'acide nitrique et de gomme. L'acide fait entrer la gomme dans la pierre en la creusant légèrement; il isole ainsi les parties grasses du dessin, qui reçoivent seules par leur affinité l'encre d'impression du rouleau. L'épreuve s'obtient au moyen de la presse, et cette épreuve encore humide peut facilement se reporter sur une autre pierre, qui sert alors à un autre tirage.

La verve française profita d'un procédé si commode. Carle Vernet improvisa sur la pierre des courses de chevaux et des chasses; Géricault y crayonna ses vigoureux dessins, et Charlet ses types de grognards et de conscrits. La lithographie multiplia les caricatures, fit beaucoup de portraits, et reproduisit quelques tableaux avec beaucoup de finesse. La facilité des reports sur différentes pierres permit de tirer les épreuves en plusieurs couleurs, sur la même feuille, comme on l'avait fait pour la gravure. La chromolithographie a été portée de nos jours à une grande perfection. Nous lui devons de beaux ouvrages illustrés et des livres de science très remarquables.

Faut-il considérer la photographie comme une gravure? Cette admirable invention de la science moderne est certainement le moyen le plus parfait de reproduire les œuvres d'art; le soleil est un graveur incomparable. Le photographe n'est pas un artiste qui exprime des idées, mais qui reproduit, comme un miroir, toutes les choses visibles. Quel service ne rend-il pas au peintre en fixant le modelé des formes et la vérité de la perspective! Il est vraiment l'imprimeur de l'art de Dieu et de l'homme. Quels beaux paysages, quels portraits fidèles, quels précieux souvenirs, et surtout quelle ressource pour étudier les monuments, l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et les inscriptions! Plus d'artistes intermédiaires, plus de traductions, de trahisons. La réalité est sous les yeux; on peut comparer, rapprocher tous les pays et tous les siècles. La photographie est la gravure par excellence, surtout si on la rend inaltérable et si on perfectionne ses procédés d'impression[1].

6. — Voilà, Madame, une longue causerie sur la gravure; j'espère cependant que vous y avez trouvé quelque intérêt. Pour vous, plus de voyages, de

1. Les photographies artistiques de M. Braun sont très remarquables. Je n'en connais pas de plus parfaites que celles de M. Bonfils, d'Alais, prises en Égypte, en Terre sainte et en Syrie.

musées, de galerie de tableaux; mais vous pouvez avoir des gravures, et, sans prétendre aux chefs-d'œuvre et aux raretés qui passionnent les amateurs, il vous serait facile de former une collection qui me semble le complément de la bibliothèque d'un monastère. Aucune gravure n'est à dédaigner; bonnes ou mauvaises, toutes ont une valeur iconographique ou historique; elles représentent la vérité ou l'erreur et se rattachent à une époque de l'art.

Pour les classer, il est nécessaire d'adopter un plan, une méthode. L'ordre qui m'a paru le plus simple et le plus commode est de les partager en deux séries : iconographie chrétienne; histoire de l'art. La première faciliterait l'étude du vrai, la seconde celle du beau.

L'iconographie chrétienne peut comprendre quatre divisions :

1° L'iconographie proprement dite, c'est-à-dire les images, les types, les définitions figurées de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge, des anges et des saints avec leurs attributs caractéristiques;

2° Les gravures de l'Ancien et du Nouveau Testament, l'histoire de l'Église et des ordres religieux, la vie des saints, les légendes;

3° Le symbolisme de la vérité sous toutes les formes naturelles, historiques, liturgiques, et dans

toutes les applications allégoriques, anagogiques et tropologiques;

4° Les documents archéologiques, la topographie de l'histoire, les paysages, les monuments, les instruments du culte, les vases sacrés, les reliquaires, les ornements, etc., etc.

Toutes les gravures de la première série devraient être complétées par des calques au crayon ou à la plume, tirés des manuscrits, des revues et des grands ouvrages tels que Bosio, Ciampini, Gori, Montfaucon, Mabillon, de Rossi, etc.

La seconde série de gravures se rapporterait à l'histoire de l'art, selon les grandes divisions que j'ai indiquées : l'art avant et après Jésus-Christ chez les différents peuples. Quelques beaux spécimens suffiraient à l'étude des époques principales, comme architecture, sculpture, peinture et gravure. Là surtout les photographies sont préférables, parce qu'elles sont des reproductions fidèles et peu dispendieuses.

Pour mettre de l'ordre dans la collection et en rendre l'usage facile, il est bon, je crois, d'adopter un format uniforme pour les différentes séries. La demi-feuille de papier à dessin m'a paru la grandeur la plus convenable. On y fixe la gravure, on la calque en l'accompagnant d'une note explicative. On met les sujets semblables sur la même feuille, et les

feuilles se placent, selon leur série et leur division, dans des portefeuilles ayant un fond cartonné d'une certaine largeur, afin de pouvoir facilement examiner les feuilles en les isolant. Chaque portefeuille a le catalogue de ce qu'il contient, et tous les catalogues peuvent former un catalogue général, complété à chaque division par les indications bibliographiques des monographies et des ouvrages illustrés qui s'y rapportent.

En procédant ainsi avec ordre et patience, on forme vite une collection qui s'accroît tous les jours et qui est d'un grand secours pour l'étude, parce qu'elle aide la mémoire et les comparaisons. Ce qui est facile à une personne isolée l'est bien davantage à une communauté. Le nombre, l'obéissance et la persévérance y feront des miracles et amasseront de puissants moyens de connaître l'histoire de l'art et de défendre la vérité.

XXIII

LA RENAISSANCE ITALIENNE

1. Préjugés sur la Renaissance. Jugement de Lamennais; le XVIe siècle. — 2. Causes et effets de la Renaissance. Brunelleschi, Ghiberti, Masaccio. — 3. Raphaël. Influence funeste de Michel-Ange comme architecte, sculpteur et peintre. — 4. L'imitation, principe de décadence. L'École des Carrache. — 5. Le Caravage. Le réalisme, dernière forme de la Renaissance.

Madame,

1. — Les nombreux et remarquables travaux récemment publiés sur la Renaissance prouvent l'intérêt que présente cette époque. La Renaissance en effet est une des grandes dates de l'histoire; elle inaugure une ère nouvelle; elle est la fin du moyen âge et l'origine des temps modernes. Il y a évidemment une rupture avec le passé, un ébranlement des bases sociales, un changement dans les rapports de l'autorité et de la liberté, comme dans les relations des peuples entre eux. Ce changement a-t-il été heureux? a-t-il été un progrès pour la civilisation et l'humanité? C'est ce qu'il est important d'examiner.

L'opinion est généralement favorable à la Renaissance, et beaucoup de catholiques même en font une gloire de l'Église, parce qu'elle s'est développée surtout en Italie, et que Rome paraît en avoir été le centre, sous l'influence des souverains pontifes. Il faut démêler ce qu'il y a de vrai et de faux dans ces jugements portés sur la Renaissance, distinguer la part qu'y a prise l'Église, et les principes qu'elle a été obligée de combattre ; car les principes déposés alors dans les esprits ont eu pour dernière conséquence la Réforme et la Révolution. La vérité sur la Renaissance doit être l'explication des événements qui nous en séparent, et aussi la lumière des temps présents et notre règle pour l'avenir. L'expérience est faite maintenant et nous pouvons voir ce que valent les doctrines glorifiées au XVI[e] siècle.

La Renaissance est surtout mal jugée au point de vue de l'art, et cette fausse appréciation est le grand obstacle à notre retour vers l'art chrétien. Ceux-là mêmes qui condamnent son esthétique se laissent séduire par le prestige de tant d'éloges et s'imaginent, tout en regrettant l'absence de l'inspiration religieuse, que la Renaissance a été un progrès et qu'elle a renouvelé les merveilles de l'art antique. Rien n'est plus contraire à la vérité. Un mauvais arbre ne peut produire de bons fruits, et les principes de la Renaissance devaient fatalement conduire à la décadence.

Ses qualités sont un héritage qu'elle a reçu et qu'elle a dissipé; les défauts seuls lui appartiennent, et sa folle passion pour l'art antique, au lieu de l'élever jusqu'à lui, a été cause de son infériorité; elle s'en éloigna, en voulant l'imiter.

Dans son *Esquisse d'une philosophie*, Lamennais juge ainsi la Renaissance : « Les chefs-d'œuvre de cette époque resteront certainement toujours une des gloires de l'humanité; mais si l'on y regarde de près, on reconnaîtra que, malgré les progrès incontestables dans certaines parties de l'art, leur beauté principale dérive encore de l'élément chrétien, car la décadence qui ne tarda pas à se manifester concourt avec l'affaiblissement graduel de cet élément, à mesure que prévalait l'élément grec de la forme pure; et cela est visible dans Raphaël même. Quelle distance, quant à l'expression, de ses Vierges conçues d'après le type traditionnel du Pérugin, à celles à qui l'artiste immortel, inclinant déjà vers le matérialisme qui devait dominer plus tard, donna pour type la *Fornarina!*

« Le doute et le sensualisme pénétraient, vers ce temps, de toutes parts dans la vie. L'art religieux ne puisait donc plus dans la foi énergique et naïve des siècles antérieurs ces inspirations premières qu'aucun travail de l'esprit ne supplée. Le génie des grands maîtres recueillit, pour ainsi parler, les der-

niers et magnifiques restes de cette foi, qui seule auparavant animait l'art, et certes on ne peut nier qu'on n'en retrouve la majestueuse empreinte dans leurs plus belles compositions.

« Ainsi l'on déclinait peu à peu en des voies nouvelles. A l'idéal chrétien, placé au-dessus de la sphère des sens, se substituait l'idéal de la forme. Des hauteurs du spiritualisme, à travers des régions élevées encore, par une pente semée d'aspects ravissants, on descendait vers les lieux bas où l'horizon se rétrécit et où l'art se perd. Tout semblait contribuer à le pousser sur cette pente glissante, tout, jusqu'au coloris si admirable d'ailleurs, des écoles de Naples et de Venise; car le coloris ne parle qu'indirectement à l'esprit, et sa beauté est toute sensible. La richesse des couleurs, en fascinant l'œil, détourne de la contemplation du modèle caché sous l'enveloppe matérielle. En vertu du mouvement donné, tout devait enfin s'absorber dans celle-ci. On en devait venir à ne plus comprendre, à ne plus sentir aucun genre de beau idéal, à se faire, au milieu de l'épaisse atmosphère des corps, des théories mortelles pour l'art, et c'est aussi ce qui arriva. La recherche d'abord dominante, ensuite exclusive, de la forme, l'envahissement de la peinture anatomique de Michel-Ange, préparèrent le naturalisme brutal du Caravage, contre lequel réagit l'école des Car-

rache et dont elle retarda les progrès sans les arrêter.

« Jamais on ne vit mieux tout ce qu'a de faux et de destructif de l'art véritable, le principe d'après lequel il consisterait dans la simple reproduction de ce qui frappe les sens. Si la brute, l'animal avait un art, ce serait celui-là, car l'animal ne voit rien au delà du phénomène sensible. Le privilège de l'homme est de pénétrer par la pensée jusqu'aux essences que l'œil interne découvre seul, et jusqu'à la source de toutes les essences, l'Être infini ou le Beau absolu. Le manifester dans les formes émanées de lui et qui le reflètent, tel est l'objet de l'art, son but magnifique. Lorsqu'il l'oublie, lorsqu'il s'en écarte, il descend des régions de l'intelligence dans celle de la pure sensation, et bientôt s'évanouit au sein de la matière ténébreuse et morte. »

Ce jugement doit être la conclusion de toute étude sérieuse sur la Renaissance ; il en explique les principes, les défauts, et la prompte décadence. La Renaissance est une grande révolution sociale dont les arts furent l'expression. Bien des auteurs la regardent comme l'aurore des temps modernes ; aurore brillante sans doute, mais pleine d'orages et sillonnée par des lueurs sanglantes. Le XVIe siècle, pris dans son ensemble, est un des plus malheureux de l'histoire. Que d'erreurs, de fléaux, de crimes, de ruines ! L'Église perd son autorité bien-

faisante et souveraine; la chrétienté n'existe plus. L'hérésie ravage la moitié de l'Europe : une partie de l'Allemagne, la Suède, la Norvège, les Pays-Bas, l'Angleterre, se séparent de Rome par convoitise et corruption. Les peuples et les princes se font la guerre; partout la révolte, le pillage, la débauche, l'injustice et les massacres. Les arts mêmes, qui servent de décors à cette tragédie, ne sont pas épargnés. L'inspiration est tarie, le sanctuaire profané, l'ancienne école méprisée; les monuments sont renversés, les sculptures mutilées, les peintures détruites. Le paganisme règne en maître; l'Église est obligée de protéger sa doctrine par des conciles et d'appeler à sa défense les ordres religieux et les saints.

2. — Quelle fut la cause de ce bouleversement général, de ce triomphe du mal sur le bien ? L'idolâtrie était vaincue et l'humanité, délivrée par le Christ, comme le possédé de l'Évangile, pouvait jouir en paix des bienfaits de l'Église. L'ancien ennemi voulut rentrer dans cette société d'où il avait été chassé. Mais l'ayant trouvée purifiée d'erreurs et parée de vertus, il revint avec des démons plus méchants que lui, et l'état de cette société qui avait abusé de la vérité devint plus coupable et plus malheureux qu'autrefois. Quelle fut la brèche par laquelle l'ennemi pénétra dans la cité de Dieu et y fit tant de

ruines ? Ce fut l'amour passionné de l'antiquité. Le tentateur offrit encore à l'homme un fruit beau à la vue et agréable au goût, et il le séduisit par l'orgueil et la volupté. Il lui persuada que la raison pouvait mieux l'inspirer que l'Évangile, puisque les anciens avaient fait des chefs-d'œuvre qui n'avaient pas été égalés ; et l'homme crut qu'en les imitant il arriverait à la jouissance du beau et à la perfection.

L'étude de l'antiquité n'avait jamais été interdite par l'Église, qui l'avait au contraire cultivée avec ardeur. Les Pères du IVe siècle s'étaient formés aux écoles de Rome et d'Athènes. Les moines avaient conservé et copié les auteurs païens, et, bien avant la Renaissance, les papes en avaient favorisé l'étude ; mais c'était à la condition de soumettre cette étude à la lumière du Christ, afin de pouvoir discerner l'erreur, et de ne pas se faire une doctrine et une morale indépendantes de l'autorité divine. Le père de la révolte et du mensonge avait bien déjà cherché dans l'antiquité des armes pour combattre l'Église. Les légistes y avaient trouvé des textes pour appuyer l'ambition des empereurs, et les philosophes se servaient d'Aristote pour contredire Jésus-Christ. Mais ces attaques, qui agitaient le conseil des princes et les leçons de l'école, n'atteignaient pas la société qui restait chrétienne, tandis que la théorie de la Renaissance en ébranla les fondements et en compromit

l'existence. Ce n'était plus les principes du droit romain et les syllogismes du Maître qu'on opposait à l'Évangile, c'était le prestige de l'antiquité païenne et les chefs-d'œuvre de sa civilisation.

Le moment était favorable et la séduction facile : Rome avait retrouvé avec ses pontifes la gloire des anciens jours. Elle était redevenue le centre des sciences et des arts. Les républiques italiennes, enrichies par le commerce, rivalisaient de magnificence. L'imagination, excitée par la découverte du nouveau monde, s'élançait vers l'inconnu : tous rêvaient le progrès, la réputation, les jouissances. Les savants, chassés de Constantinople par l'islamisme, semblaient apporter avec leurs manuscrits l'héritage de la Grèce et les secrets du génie. L'invention de l'imprimerie facilitait l'étude et la mettait à la portée de tous.

L'Italie s'éprit alors d'une folle passion pour les auteurs grecs et latins. La langue de l'Église est méprisée et remplacée par celle de Cicéron ; la mythologie envahit le sanctuaire. Le Christ est appelé le fils de Jupiter, la Vierge une déesse, les religieuses des vestales, les cardinaux des pères conscrits ; les poètes font assister toutes les divinités païennes à la naissance du Christ, et la Passion n'est plus qu'une imitation du dévouement de Curtius et de la mort de Socrate[1].

1. Cantu, *Hist. univ.*, XIV, p. 104. — Dans son *Dialogus cicero-*

Les autres arts suivent la littérature dans cette voie nouvelle. L'antique remplace l'idéal chrétien. On étudie, on mesure, on restaure les temples ; on moule, on copie les statues des dieux. Les sculpteurs et les peintres prennent pour programme les *Métamorphoses* d'Ovide. Le rêve de tous est de faire revivre la Rome impériale, avec sa civilisation, ses fêtes et ses mœurs. Le Christ est renié ; la Renaissance devient une véritable apostasie.

Cette apostasie ne pouvait être une cause de progrès. L'art, en perdant son élément religieux, perd son inspiration, son unité, sa puissance. La mythologie ne saurait remplacer le christianisme. Les Dieux sont morts et n'ont plus de culte et d'adorateurs. Si on relève leurs statues, c'est pour flatter les passions et glorifier les vices. L'art descend des hauteurs de l'idéal aux convoitises de la chair. Au lieu d'élever l'âme, il trouble les sens et gâte le cœur.

L'élément social n'est plus le même. Privé de la sève religieuse, l'art cesse d'être populaire et national ; il a déserté l'Église, et ses œuvres n'intéressent pas la foule. Il n'a plus à prendre part aux fêtes

nianus, Érasme se moque d'une Passion prêchée devant Jules II et les cardinaux. L'orateur, pour traiter son sujet, passe en revue toute l'histoire ancienne. « On ne peut, dit Érasme, rien imaginer de plus froid, de plus inepte, et cependant je vous assure qu'il avait sué sang et eau pour rivaliser avec Cicéron. Bref, mon prédicateur romain parla si bien romain, que je n'entendis rien de la mort de Jésus-Christ. » (*Rome chrétienne,* t. II, p. 106.)

sacrées d'Athènes et aux actions de grâce du Capitole. Il est au service de quelques princes, de quelques riches protecteurs dont il subit les caprices. Il ornera leurs galeries et n'aura pour juges que quelques connaisseurs. Son unité est détruite. L'autel était son centre et l'Église dirigeait tous ses efforts, harmonisait tous ses moyens. Le maître de l'œuvre était le chef d'une famille d'artistes ayant le même but, les mêmes sentiments. Maintenant l'architecture, la sculpture et la peinture se divisent et travaillent à part. Le sculpteur et le peintre ne veulent plus obéir à l'architecte, et font des statues et des tableaux isolés.

L'artiste n'a plus la noble ambition de l'ancienne école qui cherchait uniquement « à glorifier les saints et à rendre les hommes meilleurs[1]; » il rêve la fortune et la gloire, et pour y parvenir, chacun s'efforcera de plaire par son talent particulier. L'art se divisera à l'infini. Il y aura des dessinateurs, des coloristes, des peintres de clair-obscur, de raccourcis, de perspective, de bras, de jambes, de portraits, d'intérieurs, de paysages, d'animaux, de nature morte ou vivante; il n'y aura plus d'art chrétien, de grand art, mais un art habile, frivole, maniéré, sensuel, matérialiste, un art qui n'exprimera aucune idée, aucun sentiment. On fera de l'art pour l'art; on parlera pour parler sans rien dire, et on arrivera

1. Vasari, *Vie de Buffalmaco.*

ainsi à une inévitable décadence; car l'imitation de la nature ou de l'antique n'est pas une inspiration. C'est l'amour du vrai et du bien qui peut seul féconder l'art et lui faire manifester le beau.

Les preuves historiques abondent pour le démontrer. Dès que l'art néglige l'élément chrétien et sacrifie la tradition à la passion de l'art antique, la décadence commence. On la voit déjà paraître au xv[e] siècle, dans les trois grands artistes de Florence, Brunelleschi, Ghiberti et Masaccio.

La science de Brunelleschi est incontestable ; il remet en honneur les principes de l'architecture romaine; mais la correction de son style ne fait point oublier les œuvres des artistes qui l'ont précédé. Le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs est une difficulté de construction vaincue; ne doit-on pas lui préférer le campanile de Giotto, et la loge des Lanzi d'Orcagna ? l'église de San Spirito est-elle comparable à la cathédrale et au *Campo santo* de Pise ?

La sculpture de Ghiberti est remarquable par la noblesse des figures et l'élégance des draperies; mais en voulant lutter avec Andrea de Pise, il s'éloigne plus que lui de la simplicité de l'art antique, et son école s'égare bientôt dans le naturalisme.

Masaccio eut une grande influence sur la peinture italienne. La critique moderne lui conteste la chapelle de Saint-Clément de Rome que Vasari lui

attribue. Ce serait lui ravir le meilleur de sa gloire, mais ce serait aussi expliquer l'étonnante différence qui existe entre l'histoire si belle de sainte Catherine d'Alexandrie et les peintures de la chapelle des Carmes à Florence. Comment un peintre qui a vécu peu d'années a-t-il pu suivre si parfaitement les traditions de l'école chrétienne et les abandonner ensuite, pour obéir aux tendances nouvelles de la Renaissance. Masaccio inaugura cette préoccupation de la forme aux dépens de l'idée, cet égoïsme du talent qui sacrifie la vérité du sujet au désir du succès et qui fait tous ses efforts pour avoir des admirateurs. De là cette mise en scène théâtrale, cette richesse d'architecture, ce luxe de costumes, cette abondance de portraits, qui traduisent si mal les récits de l'Évangile. Il faut briller avant tout et surpasser ses rivaux; voilà désormais le but des artistes.

Les artistes chrétiens eux-mêmes ne résistent pas à la tentation, et on voit les partisans les plus dévoués de Savonarole offrir encore un peu d'encens à l'idole de la vanité. Dominique Ghirlandajo est un des peintres les plus religieux de cette époque. Dans ses admirables compositions de Santa Maria Novella, il fait assister les plus notables personnages de Florence à l'histoire de saint Jean-Baptiste et de la Vierge, et la Visitation se fait en présence des dames les plus belles et les plus élégantes de la haute

société. Fra Bartolomeo, qui a revêtu l'habit de Fra Angelico de Fiesole, n'échappe pas à l'action délétère de la Renaissance. Ses madones sont plus gracieuses que saintes, et ses anges n'ont rien de céleste. Les bruits du monde troublent sa solitude, et pour répondre à ceux qui l'accusaient de ne pas savoir peindre le nu, il fait ce *saint Sébastien* si beau qu'on est obligé de le cacher aux regards des fidèles.

3. — Michel-Ange et Raphaël sont les deux grands génies de la Renaissance ; ils en ont résumé les progrès ; ils en ont aussi précipité la décadence.

J'ai déjà dit ce que je pensais de Raphaël [1], et j'ai heurté bien des préjugés, soulevé bien des indignations, en admirant la perfection de son talent plus que l'inspiration chrétienne de ses œuvres. Les critiques n'ont pas manqué, mais j'ai été confirmé dans mes appréciations par les adhésions les plus encourageantes. Que de personnes m'ont remercié d'avoir dit ce qu'elles n'osaient penser ! Elle subissaient un jugement confirmé par une si longue prescription, et se reprochaient de n'éprouver aucune émotion religieuse devant les madones si vantées de Raphaël. Je persiste à n'y voir que de merveilleuses peintures.

J'avoue que je suis coupable de la même énormité

1. *Vie de Fra Angelico*, p. 366. — *Étude sur l'art chrétien.* — *Lettres*, viij, ix.

à l'égard des œuvres de Michel-Ange. Elles montrent plus que celles de Raphaël la fatale influence de la Renaissance. L'élève du Pérugin conserve encore quelques traditions de l'ancienne école. Il est entraîné par les mœurs de son époque et séduit par la beauté de l'antiquité païenne, mais il traite toujours les sujets religieux avec convenance. Si ses vierges ne sont pas saintes, elles sont chastes, du moins, et plaisent sans troubler les sens. Ses *Loges* reflètent souvent la poésie de la Bible, et ses cartons pour les tapisseries de la chapelle Sixtine représentent dignement quelques scènes du Nouveau Testament. Lorsqu'il cède à l'entraînement mythologique, c'est avec une certaine retenue. On voit que son cœur est enchaîné par la volupté, mais n'est pas flétri par le vice ; il semble que son intelligence voit toujours le vrai, et que son talent peut redevenir chrétien.

Il n'en est pas de même pour Michel-Ange. Son esprit a été faussé dès l'origine par la Renaissance ; il poursuivra toute sa vie un idéal qui ne peut être celui de l'art chrétien. Quel grand et singulier artiste que Michel-Ange ! Il quitte l'atelier de Ghirlandajo pour les jardins des Médicis. Il y étudie avec passion les statues antiques, et ne voit plus le beau que sous la forme du corps humain. Pour en acquérir la science, il se livre à l'anatomie, et il en

pénètre si bien les mystères qu'il peut faire un homme comme Prométhée; mais, au lieu de l'animer avec le feu du ciel, il ne lui donnera que la vie de la terre; il lui communiquera les énergies de la nature. Ses proportions, ses mouvements représenteront la force, la puissance, la volonté, les passions dans leur imposante grandeur. Ses créations ne seront pas une parole précise, mais comme un son mystérieux qui laissera dans l'âme une étrange impression, impression semblable à celle que donnent les grands spectacles de la nature, les rochers escarpés, les précipices, les éclairs dans les nuages, les vagues de l'océan. Il étonne sans se faire comprendre. Ses œuvres sont des rêves obscurs dont il faut chercher le sens : il se parle, et on saisit à peine quelques mots de son monologue.

Michel-Ange était chrétien. Sa vie chaste et sauvage contraste avec les mœurs des artistes de son époque. Il ne choisit pas comme eux les sujets mythologiques pour flatter les passions; et cependant il a contribué, plus que tout autre, à la corruption de l'art au XVI[e] siècle. Sa passion pour le nu et l'anatomie lui ont fait traiter ses sujets religieux avec la dernière inconvenance. On admira la perfection, la grandeur de son dessin, et on voulut l'imiter. Mais le troupeau des imitateurs ne copia que ses défauts, sans s'approprier son génie. Ses exagérations alté-

rèrent le goût que la Renaissance avait puisé dans l'étude de l'antique, et il a été ainsi une cause véritable de décadence en architecture, en sculpture et en peinture.

On fait peut-être trop grande part à Michel-Ange dans la construction de Saint-Pierre de Rome. Les travaux étaient commencés depuis quarante ans, lorsqu'il fut chargé de les continuer; et s'il modifia le plan des architectes qui l'avaient précédé, la solidité y gagna plus que la beauté. Bramante lui était supérieur comme pureté de style et intelligence de l'art antique; c'est lui qui avait conçu le projet d'élever le Panthéon dans les airs, et ce projet ne fut réalisé qu'après la mort de Michel-Ange. En architecture comme en sculpture et en peinture, Michel-Ange rêve le colossal, exagère les proportions et tourmente les lignes, en donnant trop de saillie aux détails. Son exemple a produit cette architecture italienne, surchargée, maniérée, dont l'école du Bernin a tant abusé dans les églises et les palais de Rome.

Les sculptures les plus célèbres de Michel-Ange sont le *Moïse* et les statues placées sur les tombeaux des Médicis à Florence. J'y reconnais bien l'audacieux ciseau d'un grand artiste; mais qu'on oublie le prestige de son nom et qu'on juge de sang-froid le prétendu Moïse qui est donné pour le chef-d'œuvre de la sculpture chrétienne. Que veut dire ce géant à

petite tête, avec ces cornes naissantes en guise de rayons lumineux, cette figure méchante, cet accoutrement bizarre, ce costume de Sarmate, cette pose si peu respectueuse pour les Tables de la Loi, dont il s'occupe moins que de la longueur de sa barbe phénoménale? Est-ce là Moïse, son âge, sa vie, son caractère? est-ce là le prophète choisi à quatre-vingts ans pour délivrer Israël de la servitude, le chef, le législateur d'un grand peuple, l'écrivain sacré de la création, l'ami de Dieu qui lui parle face à face, l'homme doux et miséricordieux qui obtient la grâce des coupables, enfin la plus grande figure de Jésus-Christ dans l'histoire?

Cette statue au moins est décente, tandis que celles de la chapelle des Médicis sont d'une nudité révoltante; elles montrent le paganisme de la Renaissance qui ose ainsi profaner le sanctuaire. Pourquoi ces hommes et ces femmes si singulièrement posés sur des tombeaux? Pourquoi les appeler *le Jour* et *la Nuit*, *l'Aurore* et *le Crépuscule?* Le temps ne change plus pour les morts, ils ne connaissent que l'immobile éternité. D'après leurs poses et leurs expressions, je les nommerais plutôt *le Chaos* et *la Matière*, *l'Orgueil* et *la Volupté,* que la Renaissance semble avoir voulu glorifier. Ces statues sont des chefs-d'œuvre sans doute, mais n'est-il pas déplorable de dépenser si mal tant de science et de talent?

Ce fut surtout par la peinture que Michel-Ange exerça sur l'art une funeste influence. Les artistes vinrent admirer la chapelle Sixtine, et s'efforcèrent d'imiter l'inimitable dessin du maître ; ils n'imitèrent que la passion du nu dont il a tant abusé. Son plafond est plus étonnant que son *Jugement dernier*. Les anciens avaient trop de goût pour inventer ces plafonds où le regard doit admirer des peintures en dehors de toutes les lois de la perspective. Michel-Ange partagea le sien en plusieurs tableaux qu'il entoura de personnages gigantesques, ayant des noms de sibylles et de prophètes ; et il remplit tous les intervalles avec de l'architecture peinte et des figures nues de tout âge et de toute grandeur. C'est assurément la composition la plus extraordinaire qu'on puisse voir. Il y a là des prodiges de dessin ; mais Michel-Ange a fait de l'art pour l'art, sans aucune préoccupation religieuse.

Son *Jugement dernier* est plus connu. Il a scandalisé l'Arétin, qui en demandait la destruction au souverain pontife, et il me semble impossible de l'admirer comme une œuvre chrétienne. Voici comment l'apprécie M. Charles Blanc, que personne ne soupçonnera d'exagération mystique : « J'ai passé de longues heures à contempler le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et je me suis dit : Cela est sublime et absurde tout ensemble. Pourquoi ce déluge de

corps, cette mine inépuisable d'os, de muscles et de tendons, cette pépinière de raccourcis connus et inconnus? Quoi! c'est ici la fin du monde, et je ne vois ni la terre ni les cieux, mais partout des bras et des jambes, des têtes renversées, des pieds en l'air, des groupes d'hommes entortillés, mêlés, entrelacés, tourmentés de mille façons diverses, un étalage effrayant de chair humaine et de tours de force, une exhibition d'Hercules! Il est bien temps que l'humanité fasse parade de ses muscles, quand le souffle de Dieu va l'ensevelir dans l'éternité! Pourquoi donc tant d'anatomie et si peu de pensée? Pourquoi tant de matière et si peu d'esprit?... Ah! sans doute ces raccourcis sont d'une étonnante perfection, cette musculature est un miracle de science et c'est le dernier mot de l'art qu'un modelé si puissant, un si fier contour. Mais où est l'immensité? où est l'univers? et qu'on nous le montre donc, puisqu'il va finir!... Que signifie cette barque de Caron, où sont entassés les morts que la trompette des archanges a ressuscités? Les ombres chrétiennes sont conduites par le nocher mythologique; les religions sont confondues, la tradition est foulée aux pieds avec mépris; le Christ lui-même, au lieu d'être en contraste avec les humains, paraît le disputer avec eux de force physique et montrer, lui aussi, toute la vigueur de ses membres. La pensée est donc absente, et c'est la pure

fantaisie de l'artiste qui a tout envahi, tout usurpé. La raison, le dogme, l'histoire, tout a été sacrifié à la puissante et brutale volonté de Michel-Ange. Pas d'autre arrangement que celui des lignes, pas d'autre composition que celle des groupes, pas d'autre intention que celle de lutter corps à corps avec les sublimes difficultés de la plastique, et, pour ainsi parler, de créer l'homme une seconde fois [1]. »

Ce *Jugement dernier* est peut-être l'œuvre de la Renaissance qui a le plus faussé le goût des artistes. Il a été étudié comme l'idéal de l'art, et surtout, il a mis en honneur les nudités. Celles de Michel-Ange sont tellement extraordinaires et savantes qu'elles ne troublent pas les sens, tandis que celles de ses imitateurs font descendre l'imagination aux passions les plus vulgaires.

Le Corrège et Titien peuvent être associés à Michel-Ange et à Raphaël dans l'étude de la Renaissance. Ils ont comme eux des qualités supérieures et incomparables. On citera toujours le Corrège pour le clair-obscur et Titien pour la couleur. Le Corrège est le peintre le plus séduisant de la Renaissance; il n'a pas le dessin puissant de Michel-Ange et le style élevé de Raphaël, mais il y a dans ses œuvres un charme, une harmonie, une grâce, qui le font aimer. Sa vie plaît comme son talent. Elle

1. *Histoire des peintres.* École française, Introduction, page 38.

est à peine connue, tant elle a été simple et laborieuse. Il n'a pas été chercher à Rome, comme les autres artistes, la fortune et la gloire. Son ambition semble n'avoir pas dépassé l'horizon du pays natal. Ses tableaux reflètent le bonheur de la famille, la tendresse d'une épouse et le sourire de ses enfants. On aperçoit son âme dans cette lumière tranquille, ces douces couleurs et ces ombres transparentes. Quel peintre chrétien il eût fait, s'il n'eût pas été entraîné par le courant de la Renaissance! Il y a dans son paganisme même quelque chose de pur et de délicat.

Les peintures de l'abbaye de Saint-Paul me semblent les plus belles fleurs de son talent. La Renaissance avait envahi les cloîtres, comme la cour romaine. L'abbesse de Saint-Paul, Jeanne de Plaisance, avait vu quelques compositions mythologiques du jeune artiste, qui n'avait pas encore vingt-cinq ans; elle en désira de semblables pour la salle principale de son appartement, qui n'était pas sans doute son oratoire. Le Corrège y peignit seize sujets, auxquels le goût du temps donna peut-être un sens religieux : Diane chasseresse, Junon suspendue dans les airs, les trois Grâces, les Parques avec des ailes, des Vestales et des colombes comme symboles de virginité, des Satyres, des Amours se jouant à travers le feuillage; poème gracieux, mais peu convenable pour un monastère, et que la réforme du concile de Trente

mit sous les scellés de la clôture pendant près de trois siècles.

Ce sont ces compositions profanes qui valurent au Corrège la commande des deux célèbres coupoles de Parme. Il peignit pour les bénédictins, dans l'église de Saint-Jean, le *Christ s'élevant au ciel*, accompagné de ses disciples, et au dôme de la cathédrale, *l'Assomption de la Vierge* au milieu des bienheureux et des anges. Les sujets sont sacrifiés à la science de l'art. Le peintre y a fait des prodiges de raccourci dans les flots de lumière. Des figures colossales plafonnent de telle sorte que les pieds sont à quelques centimètres de la tête. Du reste, nulle inspiration religieuse; le ciel est en fête, mais d'une manière toute mondaine. Les acteurs n'ont aucun ordre, aucun recueillement. Les anges chantent et jouent de divers instruments; ils dansent et nagent dans les nuages; il y a là un effet large et harmonieux, des figures joyeuses, de belles draperies, des bras et des jambes qui s'agitent pour montrer le talent du Corrège. Ces peintures ont été plus étudiées que les œuvres de Raphaël même; elles ont donné naissance à toutes ces coupoles, à tous ces plafonds en perspective tant prodigués par les écoles des Carrache et de Rubens.

Titien fut un des chefs de la Renaissance, et aussi un de ses grands corrupteurs. Il causa la décadence

de la peinture en sacrifiant le dessin à la couleur. Car, comme le remarque très bien Lamennais dans son *Esquisse d'une philosophie*[1] : « La peinture a deux moyens pour s'exprimer, le dessin et la couleur ; et ces moyens correspondent aux deux éléments des êtres créés, l'esprit et la matière. En déterminant la forme, le dessin manifeste ce que voit l'esprit, et en donnant à cette forme son apparence et son relief, la couleur la rend saisissable à l'œil. Le premier a un rapport direct à la pensée, le second un rapport direct à la sensation. Là où le coloris devient la préoccupation principale de l'artiste, l'art tend à se matérialiser, tandis qu'il a une tendance à se spiritualiser, lorsque l'artiste se préoccupe surtout du dessin. Le coloris doit être subordonné au dessin pour que la sensation ne domine pas la pensée et ne fasse pas perdre à l'art sa puissance intellectuelle. »

Les œuvres du Titien prouvent la funeste influence de cette préférence donnée à la couleur. Si on les compare à celles de l'ancienne école, la décadence est évidente, comme dessin, expression et sentiment. Ses premiers tableaux sont les meilleurs, parce qu'il conserve encore quelques traditions de ses maîtres ; l'*Assomption de la Vierge* et la *Mort de saint Pierre martyr* sont citées comme ses chefs-d'œuvre. Mais lorsqu'il ne songe qu'à répandre sur la

1. Livre III, ch. v.

toile les trésors de sa palette, son talent devient plus sensuel et moins élevé ; il cherche à faire briller la lumière sur les carnations de ses Vénus, et s'il réussit à copier ses modèles, il ne trouve plus pour les sujets religieux que des pensées communes et vulgaires; il lui suffit de pouvoir y mettre de la couleur.

Titien visita Rome et vit les peintures de Michel-Ange et de Raphaël. Il comprit qu'il ne pouvait lutter avec de tels maîtres, et il retourna reprendre à Venise sa vie de luxe et de plaisir. Titien est le grand seigneur de la Renaissance, le peintre favori des princes dont il fait les portraits et satisfait tous les caprices. Il orne d'une voluptueuse *Bacchanale* le palais du duc de Ferrare et de Lucrèce Borgia. Il offre à Charles-Quint une Vénus et un Christ couronné d'épines, mêlant ainsi le sacré au profane comme l'Arétin, son meilleur ami. Venise lui confie la décoration de ses monuments, et il y étale cette peinture brillante qui reflète la lumière de l'Orient et les richesses de la cité : art somptueux et théâtral qui fut continué par le Tintoret et Paul Véronèse, et qui semble résumé dans le célèbre tableau des *Noces de Cana*. Ces noces sont la grande fête de l'école vénitienne, où Notre-Seigneur et la sainte Vierge se trouvent en si singulière compagnie. Tous les princes du monde, le Grand Turc même, y sont invités. Les artistes en font les honneurs et rien ne manque

au plaisir des sens, le vin, les viandes, les parfums, la musique, les bijoux, les riches étoffes; tout, excepté l'idée chrétienne.

4. — On peut rattacher à ces quatre grands peintres, Raphaël, Michel-Ange, Le Corrège et Titien, tous ceux qui les ont imités pour le dessin, le clair-obscur et la couleur. Mais l'imitation est un principe de décadence. On reste nécessairement au-dessous de son modèle lorsqu'on cherche à l'imiter dans une qualité particulière ; c'est par l'inspiration de l'idée qu'on peut égaler les maîtres. Aussi la décadence de tous ces imitateurs fut si rapide, qu'après un demi-siècle l'école des Carrache sembla une réforme, une seconde renaissance.

Aux poètes et aux grands orateurs succédèrent les rhéteurs et les grammairiens. Les Carrache enseignèrent l'art et professèrent l'éclectisme en peinture. Leur esthétique fut d'étudier la qualité dominante de chaque école et d'unir le dessin de Michel-Ange et de Raphaël au clair-obscur du Corrège et à la couleur du Titien. Ils établirent les premiers une Académie où ils donnèrent des leçons de toutes les branches de l'art et des sciences qui s'y rattachent : architecture, sculpture, peinture, anatomie, perspective, histoire universelle et philosophie. Cet enseignement était un progrès; il forma des peintres

célèbres : le Dominiquin, Guido Reni, l'Albane, Lanfranc, le Guerchin, qui continuèrent leurs maîtres et constituèrent une puissante école. Mais l'art perdit alors son ancienne noblesse et prit des allures mercantiles et bourgeoises. L'artiste ne fut plus l'ami, le commensal du grand seigneur, mais le fournisseur du public, dont il cherchait avidement la faveur et les commandes [1].

Le palais Farnèse fut le Vatican de l'école des Carrache. On peut juger de la décadence, en comparant les compositions d'Annibal Carrache aux *Stanze* de Raphaël et à la chapelle Sixtine de Michel-Ange. Le programme lui fut donné par un prélat, Mgr Agucchi, d'après les désirs du cardinal Odoard Farnèse. Il s'agissait de représenter les passions humaines. Le salon principal fut réservé à l'amour déréglé, symbolisé par *le Triomphe de Bacchus et d'Ariane; Arion et Prométhée* figurent l'amour vertueux; puis viennent : *Hercule entre le Vice et la Vertu, Ulysse et les Sirènes*, *Mercure donnant la pomme à Pâris, Andromède et Persée*, *Jupiter et Junon*, *Polyphème jouant de la flûte*, *Apollon écorchant Marsyas*, *Galathée entourée de nymphes et de tritons*, *Borée enlevant Orithye*, et une foule de Génies, d'Amours,

1. Louis Carrache était fils d'un boucher, et ses cousins Augustin et Annibal Carrache avaient pour père un tailleur. Le Dominiquin était fils d'un ouvrier cordonnier, et le Guerchin, d'un portefaix.

de Satyres et de Bacchantes. Que de nudités, de poses, de raccourcis, dans cette débauche mythologique! Annibal Carrache y consacra huit années, en se faisant aider par son frère et ses élèves, et, quand il eut fini, son Mécène lui donna, en sus de son entretien, 500 écus d'or, c'est-à-dire 3000 francs de notre monnaie; c'était un outrage à son talent. Annibal, découragé, alla chercher des travaux à Naples; mais des intrigues le firent revenir à Rome où il mourut dans la débauche, avant l'âge de cinquante ans.

L'école des Carrache ne se distingue pas par l'union de ses membres. Les maîtres donnaient l'exemple. Annibal Carrache était jaloux de son frère Augustin et cherchait à lui nuire. L'Albane et Guido Reni se détestaient; Lanfranc persécutait le Dominiquin. Ce n'étaient que rivalités, querelles, injustices. L'école quitta Bologne pour Rome à l'occasion des travaux du palais Farnèse. Son influence fut considérable, et plusieurs peintres furent appelés à Naples pour des travaux importants; mais ils y rencontrèrent une cabale d'artistes, ou plutôt une association de brigands qui employa, pour les renvoyer, tous les moyens: la calomnie, la menace, les mauvais traitements, l'assassinat même. Annibal Carrache s'enfuit le premier. Le chevalier d'Arpin le suivit; Guido Reni en fit autant, et le pauvre Dominiquin,

qui fut retenu malgré lui par ses protecteurs, y perdit le repos et la vie. La victoire resta à l'école du Caravage.

5. — Michel-Ange de Caravage marque la dernière étape de la peinture italienne dans la décadence. La Renaissance l'avait fait descendre par la passion de l'antique à l'idéal païen ; Raphaël et le Corrège l'avaient entraînée à un sensualisme délicat ; les Carrache, à un naturalisme vulgaire : le Caravage la fit tomber dans un réalisme grossier. Poussin l'accusait justement d'avoir perdu la peinture.

Le Caravage est un révolutionnaire qui a la haine de la supériorité, de la tradition, du style, de la noblesse, de la science et du beau. Sa vie explique ses œuvres. Fils d'un maçon, c'est en servant les peintres qu'il eut envie de le devenir lui-même, bien résolu à ne pas faire comme les autres. Il se forma en fuyant de ville en ville, à la suite de quelque meurtre. Pour se battre en duel avec son maître, le chevalier d'Arpin qui lui opposait sa roture, il va se faire recevoir chevalier-servant à Malte au moyen de quelques tableaux, mais de nouvelles querelles l'obligent à reprendre sa vie de vagabond, et il finit par mourir d'une fièvre chaude, sur un grand chemin.

Cet homme fut cependant chef d'une puissante

école et eut plus d'influence en Italie que Raphaël même. Il séduisit les élèves des Carrache. Guido Reni l'imita quelquefois, et le Guerchin adopta sa manière. Son succès vint de son audace. Il s'insurgea contre le passé. « Vos tableaux, disait-il, sont des guenilles, des cartes peintes, vos inventions des chimères ; le seul modèle à suivre, c'est la nature. » La nature, il l'étudia dans la rue et dans les tripots qu'il fréquentait. Ses modèles choisis sont des soudards, des escrocs, des filles publiques, des musiciens ambulants, des bohémiens dont il se sert pour parodier les sujets religieux. Il les peint dans l'ombre, les éclairant d'une lumière brutale, sans demi-teinte et sans reflets. Son réalisme exagéré force l'attention comme la rencontre d'un homme dangereux.

Nous possédons au musée du Louvre un de ses chefs-d'œuvre les plus renommés. Il est intitulé *la Mort de la Vierge*. Une femme est étendue sur une planche ; ses pieds sont nus, ses cheveux épars ; elle est morte d'un accident ; elle s'est noyée, suicidée peut-être. Une autre femme assise près d'elle la pleure. Des hommes, affublés de lourdes draperies, la regardent, et quelques-uns veulent paraître affligés. Du reste, aucun signe religieux, comme pour un enterrement civil. On aperçoit cependant un cercle lumineux dans les cheveux de la morte : cela suffit pour dire que cette morte est la Vierge et que les

hommes qui l'entourent représentent les Apôtres. Ce tableau avait été commandé pour l'église *della Scala* de Naples. Il fut refusé comme une inconvenance, une profanation ; nous sommes moins difficiles en France. J'en ai rencontré une grande copie dans une de nos cathédrales ; c'était probablement une commande, un présent du gouvernement pour encourager l'art du clair-obscur.

Voilà ce qu'est devenu l'art chrétien en Italie ! Ce n'est plus l'art de Cimabué, de Giotto, d'Orcagna, de Fra Angelico de Fiesole. Ce n'est plus l'art religieux avec son iconographie liturgique et ses types traditionnels, l'art du *Campo santo*, de Saint-François-d'Assise, de Santa Maria Novella, l'art qui enseigne le peuple et qui passionne la cité. Le grand art est perdu ; il est tombé en ruines, en fragments. Il y a maintenant l'art de faire des tableaux pour tous les goûts, l'art de ceux qui payent, l'art de décorer un palais, de plaire aux sens et de flatter les passions. Si on fait encore des sujets religieux, c'est pour satisfaire la vanité du peintre ou de l'acheteur. Le sujet n'est qu'un prétexte pour faire des portraits, un encadrement, un fond, un accessoire. Les portraits prennent la place des saints ; au premier plan quelquefois pose la famille tout entière : le père, la mère, les enfants, le chien, le chat, voire le singe qui fait aussi partie de la maison.

Mais, dira-t-on, la Renaissance a fait revivre l'art antique ; elle a développé la science de l'art, et porté à la perfection le dessin, la couleur, la composition ? Tous ces progrès ne pouvaient-ils pas se réaliser avec l'art chrétien ? Pourquoi renier le Christ et retourner au paganisme ? Pourquoi vouloir séparer le beau du vrai et du bien ? Pourquoi renoncer à la noble mission d'exprimer de saintes pensées ? Pourquoi sacrifier l'âme au corps, la vertu au plaisir ? On n'estime pas une femme pour sa beauté, sa toilette, ses parures, surtout quand elle les emploie à corrompre. Le peuple ne comprend rien à tous ces chefs-d'œuvre mythologiques ; il les abandonne à la critique de quelques connaisseurs, et leur préfère ses vieilles madones devant lesquelles il obtient des grâces et des miracles.

XXIV

LA RENAISSANCE EN EUROPE

1. Influence de la Renaissance italienne en Europe. Charles-Quint et François Ier. — 2. La Renaissance en Allemagne et la Réforme. Proscription de l'art chrétien. — 3. L'École hollandaise, ses trois époques. Rembrandt. Intérieurs et portraits. École flamande. Les peintres de Bruges : Frans Floris, Rubens. — 4. École espagnole : Ribéra, Vélasquez, Zurbaran, Murillo. — 5. La Renaissance en France sous Charles VIII et François Ier. Fontainebleau. — 6. Supériorité de l'école française au xviie siècle. Poussin, Lesueur. Décadence. École de David. Orsel et Périn.

Madame,

1. — Pour instruire complètement le procès de la Renaissance italienne, il est nécessaire d'étudier l'influence qu'elle exerça sur l'Europe et les changements qu'elle amena dans l'art des différents peuples. Si, par son éclat et ses chefs-d'œuvre, elle excita l'émulation et développa le progrès, presque partout aussi, par ses principes et ses tendances, elle affaiblit les qualités de l'art national, ou elle en exagéra les défauts. Elle faussa le goût en imposant des idées contraires aux mœurs du pays, et en rem-

plaçant par des sujets mythologiques les inspirations religieuses.

Comment expliquer cette invasion de la Renaissance italienne dans toute l'Europe? Rome est la ville prédestinée à être le centre du monde. Son antique puissance n'était qu'une préparation à la puissance que devait lui donner l'Église. Ses armes victorieuses avaient tracé les routes de ses pacifiques conquêtes. La papauté l'avait rendue reine de tous les peuples soumis à l'Évangile. Après avoir triomphé du paganisme par le martyre, après avoir été l'arche du salut dans le déluge des barbares, elle avait uni les nations chrétiennes dans la sainte fraternité de la justice, et les avait défendues contre l'erreur et la tyrannie. L'Italie surtout devait sa civilisation et sa gloire aux pontifes romains qui avaient assuré son indépendance, sans cesse menacée par les empereurs d'Allemagne.

Ce fut sous leur protection que se formèrent ces républiques qui devinrent si riches et si puissantes, et lorsque, vers la fin du XVe siècle, s'y développèrent les arts et les sciences, Rome en fut le foyer. Les papes attirèrent, encouragèrent les savants et les artistes, et s'efforcèrent de diriger le progrès dans sa voie véritable.

Mais au XVIe siècle, l'Italie n'était plus ce qu'elle était au moyen âge. Ces petites républiques, qui

florissaient sous le regard de l'Église, avaient perdu leur liberté dans l'anarchie, le luxe, les plaisirs et l'abaissement des caractères. Des gens habiles s'étaient emparés du pouvoir et l'avaient rendu héréditaire dans leurs familles. L'ambition, les intérêts, les partages, firent naître des guerres qui attirèrent l'intervention des peuples voisins. L'Italie devint un champ de bataille où les Allemands, les Espagnols et les Français, se disputèrent de stériles victoires. Ce fut une série de combats, de traités, de fêtes et d'alliances qui firent connaître la Renaissance. Les princes étrangers se passionnèrent pour l'art italien, et les artistes suivirent leur exemple.

La Renaissance eut, comme le moyen âge, son empereur et son roi. Mais Charles-Quint n'était pas Charlemagne, et François Ier ne ressembla guère à saint Louis.

A vingt ans, Charles-Quint avait un empire plus vaste que celui de Charlemagne; il possédait l'Espagne, la Navarre, le royaume de Naples, la Sicile, l'Autriche, les Flandres et la moitié de l'Amérique. Le soleil ne se couchait pas sur ses États. C'était trop pour son génie. Au lieu d'adopter la politique du grand Empereur, et d'être le défenseur de l'Église, il suivit la politique de l'intérêt, et contribua plus que tout autre à désorganiser la chrétienté qu'avaient fondée les souverains pontifes. Il laissa les Turcs

pénétrer au cœur de l'Europe, et fit à l'erreur des concessions qui en assurèrent la puissance. Il prétendit être l'arbitre de la foi, et lança contre Rome des bandes de protestants qui s'en emparèrent et y commirent, pendant de longs mois, les crimes et les impiétés les plus horribles, sous les yeux du pape Clément VII, assiégé dans le château Saint-Ange.

Peu sérieux dans ses mœurs, il favorisa le paganisme de la Renaissance, protégea les artistes par vanité, flatta le Titien et lui commanda son apothéose de son vivant, comme il fit célébrer, dit-on, ses funérailles avant sa mort. Ce fut par lui surtout que la Renaissance se propagea en Allemagne, dans les Flandres et en Espagne.

2. — La décadence de l'art fut rapide en Allemagne. Albert Dürer et Holbein l'avaient préparée par leur naturalisme, et la Réforme l'acheva en tarissant toutes les sources de l'inspiration. La Réforme est la fille de la Renaissance; Luther et Calvin lui apprirent à maltraiter sa mère. La doctrine du libre examen fut la ruine de l'art. Princes et peuples se firent une religion qui leur permit de satisfaire leurs passions et de piller les églises et les monastères. Les magnificences du culte furent abolies, les édifices religieux renversés, les reliquaires et les vases sacrés fondus, les statues brisées, et les saintes images pros-

crites. Les artistes furent réduits à la pauvreté. « En 1525, les peintres et les statuaires de Strasbourg présentèrent aux magistrats de cette ville une pétition par laquelle ils demandaient à être admis aux emplois vacants, de préférence à tous autres, vu que, disaient-ils, la parole de Dieu, c'est-à-dire le rétablissement de l'Évangile dans sa pureté primitive, les prive de leurs métiers ou professions... Tel fut l'esprit de la Réforme, et c'en était fait des beaux-arts, si l'Europe entière eût secoué le joug du catholicisme; tant il est vrai que, chez les nations modernes, l'esthétique a été placée sous la garde de l'orthodoxie[1]. »

Le vandalisme de la Réforme fut aussi désastreux dans la Flandre et les Pays-Bas. L'hérésie servit de drapeau pour combattre la domination espagnole; des bandes de protestants fanatiques et de soldats mercenaires parcoururent les villes et les abbayes, pillant les trésors et détruisant les statues et les peintures. Bruges et Anvers perdirent beaucoup de chefs-d'œuvre de la vieille école; mais ce fut en Hollande surtout que la dévastation fut plus regrettable et la révolution plus complète[2].

3. — L'école hollandaise est la plus remarquable,

1. Dom Guéranger, *Institutions liturgiques*, t. III, ch. VIII, p. 399.
2. *De l'art chrétien en Flandre*, par M. l'abbé C. Dehaisnes.

la plus originale des écoles du Nord. On peut y étudier les influences successives du catholicisme, de la Renaissance et de la Réforme, qui la partagent en trois époques. Dans la première, la religion l'unit à la Flandre; elle en a les inspirations et les types. Ses artistes sont frères des maîtres de Bruges; elle se distingue seulement par des allures plus simples et des compositions plus populaires. C'est elle qui grave la *Bible des pauvres*, et ces livres à images qui enseignent la foi et la prière. Lucas de Leyde en est le plus célèbre représentant; son pinceau et son burin s'exercent sur des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, tout en aimant aussi à représenter les scènes champêtres; ses œuvres sont pleines de calme et de vérité. Dans ses dernières compositions cependant, on aperçoit quelques traces de la Renaissance; ses rapports avec Albert Dürer lui donnèrent l'idée d'essayer quelques figures mythologiques.

L'art italien envahit les Pays-Bas à la suite des Espagnols et du duc de Parme. La décadence florentine fut en honneur. L'école hollandaise renia toutes ses qualités pour admirer le pédantisme de la forme, les mouvements exagérés, les raccourcis prétentieux et les draperies maniérées de Goltzius et de Bloemaert. Mais la Réforme eut bientôt raison de la Renaissance, et les gueux de Rembrandt mirent en déroute les divinités de l'Olympe.

Rembrandt est, comme Michel-Ange, une exception dans l'histoire de l'art. Il n'eut pas de maître; un rayon de lumière, descendu par la lucarne du moulin paternel, éveilla son génie et le fit chef d'école. Mais aucun de ses nombreux élèves ne lui ressemble. Il a fait des prodiges de clair-obscur, et son talent a presque ennobli le laid et le vulgaire.

Un des jugements les plus bizarres de la critique moderne est de proclamer Rembrandt le peintre religieux par excellence. « C'est au XVIIe siècle, dit Charles Blanc, au moment où s'ouvre l'époque fastueuse et romaine de Louis XIV, qu'il se trouve dans un coin de la ville d'Amsterdam, ville à moitié juive, un homme, un grand peintre, qui, pour la première fois, saisit le côté humain du christianisme, pénètre le sens des paroles de JÉSUS et découvre cette ineffable poésie, cette tendresse qui ne serait pas plus pénétrante chez les plus grands maîtres de la catholique Italie. Rembrandt est peut-être le seul peintre qu'ait visité l'inspiration chrétienne évangélique. Personne ne fait entrer dans l'art, autant du moins que Rembrandt, le véritable génie du christianisme. Personne ne paraît comprendre l'humaine divinité de JÉSUS-CHRIST. Dans ses saintes images de la vie du Christ, Rembrandt a emprunté tous ses types à la Hollande, et cet évangile hollandais a paru plus

vrai, plus naturel, malgré l'innovation des formes et l'anachronisme des costumes, que le Christ et les Apôtres empruntés par les maîtres italiens aux traditions de l'art antique. Le Christ de Rembrandt, pauvre, souffreteux, est le Christ des humbles misères. Ses rabbins sont les docteurs de la persécution. Son Pilate est le lâche instrument d'une populace en délire, et cette vérité profonde vaut bien les magnificences de l'art italien[1]. »

Que dire d'une appréciation si singulière ? Rembrandt, peintre religieux ! Si, en sa qualité de protestant, il a voulu interpréter l'Évangile, il faut avouer qu'il l'a fait d'une manière bien brutale et bien grossière. Pour le prouver, il suffit de citer la description que Charles Blanc donne de sa célèbre *Descente de Croix* : « A la considérer du haut de ces convenances qu'on appelle le style, le *costume*, les nobles traditions, la *Descente de Croix* serait sans doute un tableau insoutenable. La tête et le corps du Crucifié sont d'une affreuse laideur. Les hommes qui l'ont décloué, ceux qui tiennent le linceul ou qui supportent dans leurs bras le cadavre tombant, les spectateurs de la scène, les trois Marie appartiennent par leur accoutrement bizarre et déchiré, par leurs coiffures et leurs formes, aux espèces les moins

1. Charles Blanc, *Introduction à l'Histoire des peintres de l'école hollandaise*, p. 5.

nobles, les plus déchues. Debout sur le premier plan, dans une attitude d'indifférence, se pose une sorte de bourgmestre, coiffé d'un turban et couvert d'un manteau brodé, doublé de fourrures ; il appuie sa main sur une canne de commandement, et ressemble si bien à un commissaire qu'aurait envoyé la justice, pour assister à l'enlèvement du cadavre, qu'on pourrait se croire à la morgue de Jérusalem. Mais Rembrandt, par un coup d'œil de maître, va prêter à cette scène de deuil une étonnante poésie. Voici qu'une lumière tombe d'en haut, comme un regard de Dieu, sur le corps de la victime : une pluie de rayons perce l'obscurité du ciel et inonde le tableau. Tandis que la triste Jérusalem paraît noyée là-bas dans les demi-teintes, une clarté glorieuse fait vivre et resplendir l'image de la mort. » Ainsi un effet de lumière rachète tout, divinise tout. L'explication est ingénieuse et rappelle la théorie des drames romantiques, où une passion violente poétise tous les vices et justifie tous les crimes.

Rembrandt a peint des sujets religieux, mais a-t-il jamais médité les textes sacrés ? A-t-il voulu représenter une vérité historique et communiquer un sentiment chrétien ? Son but était d'inventer des effets de lumière et d'en retirer beaucoup d'argent. Il fallait bien un motif, un titre à ses tableaux. Les faits de la Bible qu'on lisait au prêche étaient les

plus populaires, et il les a rendus comme dans sa *Descente de Croix*, en prenant ses personnages dans les bouges qu'il aimait à fréquenter. Il y a quelquefois, dans les scènes qu'il peint, des mouvements, des gestes, des expressions d'une étonnante vérité, mais d'une vérité grossière, sans beauté, sans élévation. La pensée religieuse y est plutôt parodiée qu'exprimée. Le clair-obscur était la passion de Rembrandt, comme la science anatomique celle de Michel-Ange.

La lumière, cette vie, cette splendeur de la création, ne devrait éclairer que de belles et saintes choses. En traversant l'imagination de Rembrandt, elle devient une lueur étrange qui fait sortir de l'ombre des êtres fantastiques, et des gens qui vous répugnent, même en peinture. Le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre est le tableau qu'on appelle la *Garde* ou la *Ronde de nuit*. On ne sait au juste ce qu'il représente, ce que font, où vont ces personnages si singulièrement costumés, ces chapeaux à plumes, ces casques, ces collerettes, ce bourgmestre noir, cet homme qui bat le tambour, ce chien qui aboie, cette jeune fille éblouissante, avec son coq blanc à la ceinture. C'est une énigme, l'incohérence d'un rêve; mais c'est un prodige de clair-obscur. Tout le monde s'agite dans l'ombre et la lumière; on ne sait si c'est le jour ou la nuit. Ce n'est pas la lumière du soleil,

de la lune ou des flambeaux qui éclaire ces choses, c'est le talent de l'artiste.

On se demande comment un homme si excentrique, si intéressé, si vulgaire dans ses goûts et ses relations, a pu exercer une si grande influence sur l'école hollandaise. Rembrandt est un peintre qui s'est insurgé contre la Renaissance, comme les *Gueux* contre la domination espagnole. Avec ses personnages sales et déguenillés, il a mis en fuite la mythologie et vaincu l'imitation italienne. Il a rendu à l'école son indépendance et ses qualités naturelles. Malheureusement, la Réforme limitait ses inspirations. L'école hollandaise ne pouvait plus être religieuse, elle ne fut pas même historique. Elle se renferma dans l'amour du pays et de la vie nationale. Lamennais me paraît l'apprécier très sagement, lorsqu'il dit : « Là, nulle inspiration élevée, rien qui émane d'une large conception et d'une forte croyance de la vérité, mais une vérité dépourvue de poésie et de grandeur. La naïveté, le naturel, l'entente de la lumière et du clair-obscur, un travail patient, fin, délicat et néanmoins exempt d'afféterie, telles sont les qualités qu'on peut particulièrement louer dans l'école hollandaise. On y peut joindre encore un remarquable esprit d'observation appliqué aux mœurs populaires et bourgeoises, ainsi qu'une verve inépuisable dans la reproduction des scènes variées

de la vie domestique. Cela est bien, sans doute, mais n'occupe dans l'art qu'une place si inférieure, qu'elle exclut toute comparaison avec ce qui en constitue le génie véritable et en caractérise l'état, dans ses relations avec celui de l'humanité et son développement au sein de Dieu et de l'univers[1]. »

L'école hollandaise est un miroir qui reproduit fidèlement la physionomie de tout un peuple, sa vie, ses mœurs, son foyer domestique, ses habitudes, ses horizons. C'est un art qui ne cherche pas l'idéal, mais seulement l'imitation de la nature, un art calme et honnête, sans passions et sans nudités, un art bourgeois et national. La Hollande est le pays où la peinture a été le plus honorée et cultivée. Ses riches négociants ont aimé et collectionné les tableaux et les gravures comme les belles tulipes de leurs jardins. Les sujets préférés sont ceux qui s'harmonisent avec leur intérieur paisible ; rien de violent, d'extraordinaire, mais une copie fidèle de ce qu'ils voient tous les jours chez eux, à la ville ou à la campagne : une visite, une lettre reçue, une leçon de musique, une femme qui se montre à une fenêtre encadrée de feuillage, une marchande de volaille, une halte à la porte d'une auberge, des vaches dans une prairie, des buveurs dans un cabaret, un che-

1. *Esquisse d'une philosophie*, t. III, ch. v.

min qui monte, une grève aride, une mer brumeuse, des bateaux qui partent ou qui arrivent.

Le peintre hollandais excelle surtout à faire le portrait; mais ce n'est pas le portrait qui pose, c'est le portrait qui agit, le portrait qui signe la paix de Munster, qui donne le prix de l'arc, ou qui assiste au banquet de la garde civique; le portrait de la dame qu'on surprend chez elle, se lavant les mains, étudiant son clavecin, ou prenant sa collation. Et ces portraits ont de beaux accessoires, des vêtements somptueux, des robes de satin blanc, des lustres ouvragés, des tapis, des draperies, un riche ameublement. Tout cela est délicat, charmant, plein de finesse et de vérité. Ces tableaux reflètent les aspects de la nature, les jouissances de la terre; mais pas un signe religieux, pas un regard vers le ciel, pas une louange à Dieu. Avec la Réforme, il n'y a plus d'art chrétien.

La Flandre ravagée par les protestants resta catholique, mais le paganisme de la Renaissance fut plus funeste à ses artistes que la Réforme même. S'ils firent quelque progrès comme style et comme forme, ils perdirent ces qualités nationales, cette naïveté, cette vérité qu'on avait admirées dans leurs œuvres. J'ai dit, en expliquant les sculptures de Solesmes, comment l'école de Bruges s'était laissé séduire par l'Italie, qui l'avait aimée, flattée, imitée même pour

la couleur et le paysage. Les descendants de Van Eyck et de Memlinc renièrent leurs ancêtres, et cherchèrent, loin de leur pays, de nouveaux maîtres. Jean Gossart, de Maubeuge, se passionna le premier pour la Renaissance. Van Orley, de Bruxelles, devint l'élève et l'ami de Raphaël. Michel de Coxie et Lambert Lombart allèrent étudier les chefs-d'œuvre de Rome, de Florence et de Venise. Mais ce fut surtout Frans Floris qui bouleversa l'école flamande et s'asservit à l'imitation de l'école italienne. Il déserta l'atelier paternel pour l'Italie et revint, quelques années après, riche de dessins et plein d'un enthousiasme qu'il sut communiquer. La nouveauté de son style, sa prodigieuse facilité, ses succès, lui attirèrent de nombreux élèves. Il se forma une école dont Martin De Vos et Otto Venius furent les coryphées : école bâtarde qui suivit la décadence florentine, et mit en honneur les allégories prétentieuses et le symbolisme païen.

Rubens sortit de cette école, dont il devint le chef et la gloire. Nul ne personnifie mieux que lui la Renaissance flamande. Sa naissance, son éducation, ses voyages, ses relations diplomatiques, ses richesses augmentèrent l'influence que lui donna son talent. Ce qui le distingue surtout, c'est d'avoir rendu à l'école sa nationalité. Malgré son séjour prolongé en Italie, Rubens reste toujours flamand. Il

traduit en flamand tout ce qu'il admire, *la Cène* de Léonard de Vinci, la couleur du Titien, le dessin de Michel-Ange et de Raphaël. Il ne prend à la Renaissance aucune de ses perfections ; il ne lui emprunte que la passion de la mythologie et du nu. Il substitue le naturalisme sensuel au naturalisme chrétien de l'ancienne école. Nul plus que lui n'a fait de l'art pour l'art. Il peignait par goût, par besoin de dépenser sa verve et les couleurs de sa palette. Tous les sujets lui étaient bons, sans se préoccuper de leureffet moral. Il a traité de la même manière l'histoire sacrée ou profane, les paysages, les animaux et les fleurs. C'est dans le genre religieux qu'il a le moins réussi. Il a fait sur commande beaucoup de tableaux d'église, mais sans inspiration, sans recherche de l'idéal, comme en firent Van Dyck, le peintre favori de la cour frivole d'Angleterre, et Jordaens, le peintre des fêtes bachiques, le renégat du catholicisme. Comment eût-il bien représenté une scène de l'Évangile, Notre-Seigneur et les saints entre une bacchanale et une kermesse, avec le même pinceau que le triomphe de Silène et les folies champêtres où les paysans boivent, dansent et s'embrassent outre mesure ? Le sujet religieux n'est pour lui qu'un motif de peinture, et il le relègue quelquefois au second plan, comme, dans la *Visitation* qui sert de volet, on ne sait trop pourquoi, à la fameuse

Descente de Croix d'Anvers, le premier plan est occupé par un âne et son conducteur.

La *Descente de Croix*, dont l'admiration est imposée par tous les guides de voyageurs, passe pour un chef-d'œuvre de la peinture chrétienne. Ce sujet a été mis en honneur par la fresque beaucoup trop vantée de Daniel de Volterre. Les artistes y ont trouvé une occasion de grouper, d'étager leurs figures et de dessiner des raccourcis; mais combien peu ont traité convenablement cette touchante scène du Calvaire, ces disciples fidèles et courageux détachant de la croix le corps du Sauveur, pour le déposer entre les bras de sa mère? Rubens aussi a vu dans ce sujet un moyen de montrer l'habileté de son pinceau. Son tableau est une immense esquisse, pleine de verve et de couleur; mais n'y cherchez pas la noblesse et la beauté des sentiments religieux. Ses personnages valent mieux que ceux de Rembrandt. Leurs mouvements sont naturels et variés, mais vulgaires. Le Christ n'a aucune dignité, aucune divinité dans la mort : c'est un cadavre qui s'affaisse, la tête pendante, les jambes embarrassées dans son linceul; un de ses pieds va s'appuyer sur l'épaule de Marie-Madeleine qui le soutient de son bras nu. La Vierge et les saintes femmes sont des comparses qui jouent mal leurs rôles; la richesse de leurs étoffes ne rachète pas le défaut de leurs expressions. Où sont ces larmes

sincères, cette piété, ce recueillement de la douleur qu'ont si bien rendus Fra Angelico de Fiesole et notre admirable Lesueur ?

Rubens préfère les sujets mythologiques aux sujets religieux ; il y est plus à son aise, sans s'inspirer cependant de l'art antique. Moins distingué que Van Dyck, moins trivial que Jordaens, il offre un singulier mélange de paysan et de grand seigneur. Tout son luxe cache des formes communes. Il recrute des portefaix dans les rues et déshabille de grosses Flamandes pour en faire des divinités, et il leur fait jouer des allégories qu'il est difficile de comprendre. Il réussit mieux dans les sujets historiques où il peut copier des personnages contemporains et faire des portraits, genre où il excelle comme les autres Flamands. Malgré la variété des sujets, il est toujours le même et son talent fatigue. Quand on a parcouru sa somptueuse galerie de Marie de Médicis, on aime à se reposer dans un intérieur paisible et honnête de l'école hollandaise.

Rubens n'est pas un peintre à étudier, il n'a de supériorité en aucun genre. Ses compositions sont tourmentées ; son dessin est lourd et sa couleur sans vérité, sans harmonie. Ingres, le peintre qui exerça une sérieuse influence sur l'art à notre époque, regardait Rubens comme son ennemi personnel. « Oui, sans doute, disait-il à ses élèves, Rubens est un grand

peintre, mais c'est ce grand peintre qui a tout perdu. Chez Rubens, il y a du boucher. Il y a avant tout de la chair fraîche dans sa pensée, et de l'étal dans sa mise en scène.

« Vous êtes mes élèves, par conséquent mes amis, et, comme tels, vous ne salueriez pas un de mes ennemis, s'il venait à passer à côté de vous dans la rue. Détournez-vous donc de Rubens dans les musées où vous le rencontrez ; car si vous l'abordez, pour sûr, il vous dira du mal de mes enseignements et de moi. Les écoles flamandes et hollandaises ont leur genre de mérite, je le reconnais. Ce mérite, je puis m'en flatter, je l'apprécie autant que personne ; mais, de grâce, ne confondons rien, n'admirons pas Rembrandt et les autres à tort et à travers ; ne les comparons pas, eux et leur art, au divin Raphaël et à l'école italienne ; ce serait blasphémer[1]. »

4. — L'Espagne subit comme la Flandre l'influence de la Renaissance, mais cette influence lui fut moins funeste. Le peuple espagnol était sincèrement catholique. Sa foi, vigoureusement trempée par les croisades contre les Maures, n'avait pas souffert l'atteinte de la Réforme. Sa piété demandait des tableaux d'église où elle n'aurait pas toléré des inconvenances païennes. D'ailleurs, ses rapports artistiques avec

1. Ingres, *Notes et pensées,* p. 160.

l'Italie s'étaient établis surtout par le royaume de Naples, où dominait l'école du Caravage, dont le naturalisme était une réaction contre la passion de l'antique.

L'école espagnole est peu connue en France. Ses tableaux rapportés par nos armées ont été rendus; la belle galerie du maréchal Soult a été dispersée, et la révolution de 1848 nous a fait perdre le musée espagnol qui appartenait à la famille d'Orléans. Les moyens nous manquent complètement pour étudier l'ancienne école, qui devait être très remarquable, chez un peuple si fidèle à ses croyances, si expressif dans sa dévotion. Elle devait refléter cette liturgie mozarabe si noble, si poétique, si enseignante. Nous savons qu'elle a été en rapport avec l'école de Bruges, et que les tableaux de Van Eyck y furent en grand honneur[1]. Son dernier représentant fut celui qu'on appelle *le divin* Moralès, le peintre des *Ecce homo* et des *Pietà*, qui a représenté avec tant d'émotion et d'énergie les douleurs de la Passion et la mort triomphante des martyrs.

Charles-Quint fit tous ses efforts pour implanter la Renaissance en Espagne et y attirer des peintres italiens. Il les combla de faveurs et entassa dans ses galeries des tableaux de toutes leurs écoles. Ribéra, qu'on appelle *l'Espagnolet* (1588-1636), passa très

1. *De l'art chrétien en Flandre*, par l'abbé C. Dehaisnes, p. 255.

jeune en Italie et s'y fixa; mais il exerça une grande influence sur les artistes ses compatriotes, par son talent et par la position qu'il occupait à la cour de Naples. Comme peintre du roi, il distribuait et surveillait les commandes. Ribéra est un vilain personnage. Élève de Michel-Ange de Caravage, il l'imita dans son style comme dans sa conduite. Sa basse jalousie et sa haine brutale le rendirent chef de la *Cabale* qui combattit l'école des Carrache à Naples, et ne recula devant aucun moyen, aucun crime pour en éloigner les maîtres les plus renommés. C'est à lui surtout qu'on peut attribuer la mort du pauvre Dominiquin. Ses œuvres, du reste, reflètent son caractère. Ses sujets préférés sont des scènes violentes, des supplices, des tortures où il semble se complaire comme un bourreau. Le tableau qui contribua le plus à sa réputation est un saint Barthélemy écorché, dont le hideux réalisme doit plaire aux équarrisseurs.

La Renaissance espagnole se personnifie en trois peintres célèbres, Vélasquez (1599-1660), Zurbaran (1598-1662), et Murillo (1618-1682).

Don Diego Vélasquez, distingué par sa naissance et son éducation, forma son talent à Séville, dans la société des peintres, des savants et des poètes. Il étudia les tableaux venus d'Italie, mais il se passionna surtout pour l'imitation de la nature, et son idéal fut de la reproduire avec une scrupuleuse fidélité. Il

peut être regardé, sous ce rapport, comme le maître des peintres espagnols. Il ne s'éleva pas au-dessus du portrait, qu'il fit avec une rare perfection. Il gagna ainsi la faveur de la cour, et devint le peintre et l'ami du roi Philippe IV. Chargé de recevoir Rubens, lors de son ambassade en Espagne, il se lia d'affection avec le célèbre artiste flamand, qui lui persuada de visiter l'Italie et de traiter les sujets historiques. Vélasquez partit et séjourna d'abord à Venise, où il admira Titien, Paul Véronèse, et copia le Tintoret. Il fut reçu partout avec grand honneur. Le pape Urbain VIII voulut qu'il logeât au Vatican, afin qu'il pût en étudier plus facilement les chefs-d'œuvre. Il dessina en partie le *Jugement dernier*, les *Prophètes* et les *Sibylles* de Michel-Ange, *l'École d'Athènes* et *le Parnasse* de Raphaël. Mais il eut beau faire, il n'emprunta rien à ses modèles. L'idéal de la Renaissance lui échappe ; il reste peintre espagnol, et la nature lui suffit. Les sujets mythologiques qu'il entreprend semblent souvent des plaisanteries peu respectueuses à l'égard des divinités de l'Olympe, comme dans son fameux tableau des *Buveurs*, où un jeune ivrogne, costumé en Bacchus et assis sur un tonneau, couronne un de ses confrères, en assez mauvaise compagnie.

Lorsque Philippe IV voulut établir à Madrid une académie des beaux-arts, Vélasquez dut retourner en

Italie pour acheter des tableaux et enrôler des professeurs. Il remplit avec intelligence sa mission et put étudier plus complètement les différentes écoles italiennes. Il admira surtout André del Sarto à Florence, et le Corrège à Parme. Le pape Innocent X le reçut magnifiquement à Rome, et le peintre l'en remercia en faisant son portrait, qui est un chef-d'œuvre de vérité et de vigueur d'expression. Malgré ses efforts et sa position officielle, Vélasquez ne parvint pas à implanter le paganisme de la Renaissance dans la catholique Espagne. Il réussit mieux à développer l'élément national et à représenter cette nature ardente et cette fierté de caractère qu'on retrouve jusque sous les haillons du pauvre. Il peignit d'une touche vive et d'une couleur brillante les rois, les reines, les infants et les infantes, les grandesses de la cour, toutes les classes de la société, les gentilshommes et les artistes l'épée au côté, les dames au balcon, et les marchands de la rue. L'Espagne est vivante dans ses tableaux. Il en a saisi tous les aspects extérieurs, toutes les réalités, mais il n'en a pas rendu le sentiment religieux. Pour peindre Notre-Seigneur et les saints, il fallait un idéal auquel il resta toujours étranger.

Zurbaran, au contraire, représente l'Espagne fervente, l'Espagne monastique de la réforme de sainte Thérèse. C'est le peintre sévère de la méditation, de

la pénitence et de l'extase. Il reçut la première leçon d'un disciple du divin Moralès. Mais l'étude qu'il fit de quelques tableaux du Caravage modifia son style et lui donna cette exécution vigoureuse et cette opposition d'ombres et de lumières qui le caractérisent. S'il imita le peintre italien dans sa manière, il le surpassa beaucoup par la noblesse des pensées, l'élévation des sentiments et la force de l'expression ; preuve que les perfections, les exagérations même de la Renaissance, pouvaient être employées à exprimer des idées chrétiennes, au lieu d'être profanées à communiquer des impressions sensuelles.

Tous ceux qui ont visité l'ancien musée espagnol se rappelleront l'émotion que causait le *Moine en prière* de Zurbaran. Nul tableau ne fut plus remarqué, plus copié. Ce pauvre religieux à genoux, avec sa ceinture de corde et sa robe rapiécetée, ses mains jointes et portant une tête de mort, le visage perdu dans l'ombre, les yeux levés au ciel, apparaissait au milieu de ces seigneurs si fiers et de ces dames si bien étoffées, comme un reproche, une condamnation de leurs vanités. On eût dit le chant *De profundis* venant interrompre les joyeux propos d'une fête profane. Zurbaran trouvait d'admirables modèles à Séville, qui comptait plus de soixante couvents. Tous voulurent avoir de lui des tableaux pour leurs églises. On assure que Vélasquez le fit venir à

Madrid pour décorer des résidences royales et y peindre les travaux d'Hercule. Il dut moins y réussir que dans les sujets de sainteté.

Murillo est le peintre le plus célèbre, le plus populaire de l'Espagne, parce qu'il en reproduit le plus parfaitement le génie, les goûts, la nature et les contrastes. Il appartient à la Renaissance par son style plutôt que par ses inspirations. Il est spécialiste comme Titien, le Corrège et Rembrandt. La lumière le préoccupe avant tout, et c'est l'effet qui est son but principal. Sa lumière n'est pas celle qui éclaire les œuvres du Titien ou les figures fantastiques de Rembrandt, mais une lumière vaporeuse et nuancée qui rappelle les teintes douces et variées d'un matin de printemps. Il voit ses personnages se dessiner dans le vague d'un nuage transparent, et son imagination y découvre des anges et des saints. Il ne faut pas prendre pour des extases ces pieuses rêveries. Quelquefois le nuage se dissipe, et il n'a plus alors à copier que les réalités de la terre. Aux madones succèdent les mendiants et les jeunes filles qui font leur toilette ou cueillent des fleurs. Murillo est sincèrement chrétien ; il aime à décorer les églises, et on ne cite de lui aucun sujet mythologique ; mais sa piété n'a rien d'austère, c'est la piété d'un bon Espagnol qui mêle aux cérémonies saintes les courses de taureaux et les romances sous les fenêtres.

Son éducation artistique explique son talent. Ses premiers essais le rattachent à l'ancienne école. Il peint naïvement des bannières et de petits tableaux qu'il expédie par ballots en Amérique. Ce commerce lui donna une extrême facilité, mais lui fit négliger les études sérieuses de dessin. Un camarade d'atelier qui avait été élève de Van Dyck, en Angleterre, lui inspire une si haute idée de l'école flamande et de l'école italienne, qu'il ne rêve plus que voyages afin de les mieux admirer. Il amasse laborieusement un petit pécule et se met en route. A Madrid, Vélasquez accueille avec bonté son jeune compatriote et lui facilite l'accès des galeries royales, remplies des meilleurs tableaux de la Flandre et de l'Italie. Murillo ne va pas plus loin ; il a trouvé les maîtres qu'il cherchait, et pendant trois ans il les étudie si bien qu'il devient maître lui-même. Il prend à chacun ce qui convient à la nature de son génie, et se forme un talent vraiment original par la souplesse de son pinceau, le charme de sa couleur et l'esprit de ses compositions.

Il est heureux que Murillo n'ait pas visité l'Italie. L'art païen, qu'il eût admiré, pouvait troubler son imagination et lui donner, comme à Vélasquez, des velléités mythologiques très contraires à son talent, tandis que, revenu à Séville, il employa sa vie calme et honorée à satisfaire les goûts et la piété de ses

compatriotes. Il décora beaucoup d'églises et fit un nombre prodigieux de tableaux; sa réputation de peintre religieux est bien établie, mais, sans vouloir la discuter, il est bon de l'apprécier à sa juste valeur.

Murillo est un peintre chrétien : il aime les sujets religieux et les traite toujours avec convenance; il en choisit le côté doux et gracieux, et il l'embellit de détails charmants. Mais ses types manquent de noblesse et d'élévation. Ses Madones sont de jeunes Espagnoles, heureuses d'être mères, comme on peut le voir dans la *Vierge à la ceinture*, qui emmaillote délicatement son fils tout joyeux de la musique que lui font les anges. Son défaut de dessin et la mollesse de son exécution ôtent de la pureté à ses figures. Il peint le surnaturel d'une manière trop humaine et représente les saints moins heureusement que ceux qui les prient.

Nous possédons au musée du Louvre un tableau qui passe, à tort selon moi, pour son chef-d'œuvre. Son *Immaculée Conception*, ou plutôt son *Assomption*, résume ses qualités et ses défauts. La couleur en est admirable ; les ombres même sont lumineuses et transparentes, mais le dessin est d'une grande faiblesse, les draperies sont d'un négligé incroyable. Les plis de la robe n'ont aucune forme, et le manteau bleu, qui ne tient qu'à un bras, va tomber. La pose des mains est prétentieuse; la tête n'est pas

belle et n'a de religieux que le regard élevé vers le ciel. Les anges qui accompagnent leur Reine sont de jolis enfants qui s'ébattent dans les nuages avec toute la naïveté de leur âge; les uns s'amusent avec le bas du manteau, les autres avec un voile ou une écharpe qu'ils ont pris sans doute à la Vierge. Tout cela est peint avec des rayons de soleil : le tableau est plein de lumière et d'harmonie; mais ce qui le recommande surtout à l'attention du public, c'est qu'il a coûté 615,000 francs. Aucun Raphaël n'a été payé pareille somme. Quelquefois une grosse dot attire plus que la beauté.

En résumé, la Renaissance espagnole doit peu à la Renaïssance italienne. Elle en a pris quelques procédés, quelques ornements, mais elle en a évité les inconvenances et les nudités. Elle a quitté la tradition chrétienne sans tomber dans le symbolisme païen. Elle s'est livrée à un naturalisme honnête qui rendait le caractère national et la dévotion populaire.

5. — Il faut distinguer en France deux époques de la Renaissance : la première, sous Charles VIII, a été heureuse; la seconde, sous François I[er], a été funeste aux mœurs et aux arts.

Les conquêtes brillantes et passagères des Français en Italie avaient établi des rapports artistiques

entre les deux nations. Charles VIII était revenu enthousiasmé de ce qu'il avait vu à Florence, à Rome et à Naples; il en rapporta une grande quantité d'œuvres d'art, et attira beaucoup d'artistes et d'ouvriers, qu'il encouragea généreusement. Ils furent très bien accueillis par les artistes français, qui les employèrent à leurs travaux et profitèrent de leur talent et de leurs procédés, comme le fit Michel Colombe pour le célèbre tombeau de Nantes et pour les sculptures de Solesmes [1].

Cette union fraternelle de l'art français et de l'art italien eut d'excellents résultats. Sans nuire à notre génie national, elle épura notre goût et corrigea l'influence de l'école flamande qui nous avait entraînés dans l'amour de l'imitation et la multiplicité des détails. Notre art se façonna comme notre langue, par ses rapports avec l'antiquité. L'architecture se releva de la décadence du xve siècle par la science et la pureté des lignes. La sculpture revint à l'étude de la nature et à la simplicité des draperies. La peinture apprit le dessin qu'elle avait négligé dans les vitraux et les manuscrits. Seulement, l'art fut plutôt princier que religieux. Il créa de charmants châteaux, comme Chambord, Blois, Gaillon, Chenonceaux; mais il bâtit peu d'églises, et ne laissa que quelques beaux motifs comme à Beauvais,

1. *Les sculptures de Solesmes*, p. 82.

Senlis et Alby. Je ne parle pas de Saint-Eustache et de ses hardiesses, qui font peu d'honneur à la Renaissance.

L'art français progressa sous Charles VIII et Louis XII; mais sous François Ier, l'invasion italienne à Fontainebleau lui apporta des germes de corruption et de décadence. Le roi-chevalier rêva gloire, batailles et beaux-arts ; il réussit mieux dans la paix que dans la guerre, ses fêtes furent plus brillantes que ses victoires. « Son règne, dit Brantôme, fut une magnifique et superbe bombance. » La légèreté des mœurs, dont il donna l'exemple, favorisa une littérature licencieuse qui développa l'esprit de la Renaissance et favorisa le protestantisme. Marguerite de Navarre, qui en fut la protectrice, imita les contes de Boccace; Clément Marot se fit le poète du sensualisme le plus grossier, et la noblesse se délecta en lisant les pages immondes du spirituel Rabelais.

François Ier, qui n'avait pu triompher de l'Italie, voulut du moins en conquérir les arts. Il attira des artistes italiens et leur confia les travaux de Fontainebleau, où il espérait former une école pour toute la France. Le Rosso et le Primatice, qui en eurent la direction, appartiennent à la décadence. Le Rosso n'est qu'un imitateur maladroit de Michel-Ange, et le Primatice un élève maniéré de l'école florentine.

François I[er] les encouragea en donnant au Rosso un canonicat de la Sainte-Chapelle, et au Primatice l'abbaye de Saint-Martin de Troyes. Ces singuliers dignitaires établirent à Fontainebleau le paganisme de la Renaissance : toutes les divinités mythologiques y étalent leurs nudités, au milieu d'une architecture prétentieuse et d'une ornementation exagérée. Les Italiens nous apportèrent ainsi une maladie contagieuse dont notre école éprouve encore la funeste influence.

Les artistes français cependant, tout en profitant des leçons de leurs maîtres, n'en adoptèrent pas tous les défauts et les exagérations. Ils leur devinrent même bientôt supérieurs par la pureté du goût, la simplicité des lignes et l'intelligence des sujets. Jean Cousin, architecte, sculpteur et peintre comme Michel-Ange, ne lui est certainement pas comparable pour la grandeur du style et la puissance du dessin; mais il tient plus compte de l'idée et des convenances. Son *Jugement dernier* est plus chrétien que celui de la chapelle Sixtine. Jean Goujon et Germain Pilon surpassent en naturel et en grâce le Primatice et Benvenuto Cellini.

Nous sacrifions beaucoup trop notre école aux écoles étrangères. Elle reprit au XVII[e] siècle le rang qu'elle avait au moyen âge. Elle ne fut pas sans doute aussi religieuse qu'alors, mais elle fut la pre-

mière, par son unité, ses qualités sérieuses et son caractère historique.

6. — Le XVIIe siècle a été une réaction contre la Renaissance, et la France eut l'honneur d'en être le foyer, le centre. Les ordres religieux que l'Église avait enfantés pour résister au protestantisme se développèrent surtout parmi nous. Les Jésuites, la Visitation, les Prêtres de la Mission, les Filles de la Charité, l'Oratoire, les Écoles chrétiennes, réformèrent les mœurs et préparèrent des générations plus fermes dans la foi, plus unies et plus soumises à l'autorité divine. L'art se ressentit de cet heureux changement, et, s'il ne rejeta pas tous les principes dangereux de la Renaissance, il eut toujours pour la religion une préférence et un respect sincère. Son enseignement fut grave, et l'Académie de peinture et de sculpture, en se constituant, lui donna une base hiérarchique et traditionnelle.

Deux artistes surtout honorèrent cette époque : Nicolas Poussin et Lesueur. Nicolas Poussin est le peintre le plus sérieux, le plus savant, le plus classique qu'on puisse étudier. Nul n'a plus médité ses sujets, raisonné ses compositions, et recherché les règles véritables du beau. C'est pour les trouver qu'il vécut de préférence en Italie; son amour pour l'art antique lui fit traiter des sujets païens, mais

son génie se montre surtout dans les sujets religieux, dans ses *Sacrements*, par exemple, et dans les scènes de la Bible dont il orna ses admirables paysages historiques. Il faut lire et relire les tableaux du Poussin; on y découvre toujours des pensées et des beautés nouvelles.

La France n'est pas assez fière de son Lesueur. Ce peintre, qui n'a jamais visité l'Italie, est l'égal des plus grands maîtres. Pour moi, j'aime à le rapprocher de Raphaël et de Fra Angelico. Sans avoir la science et le dessin du premier, il en a la grâce et la noblesse, et, sans avoir la sainteté du second, il en rappelle la douceur, le sentiment et la pureté; la *Prédication de saint Paul à Éphèse,* le *Jugement de saint Gervais et de saint Protais* peuvent être comparés aux plus belles compositions de Raphaël; la *Sainte Véronique*, la *Messe de saint Martin* et la *Vie de saint Bruno* ont toute la piété, la poésie, la vérité surnaturelle des poèmes du couvent de Saint-Marc et de la chapelle du Vatican. Lesueur dut subir le goût de son époque et traiter des sujets mythologiques; un grave magistrat, le président Lambert, lui commanda pour son cabinet l'histoire de l'Amour, et il lui fallut peindre dans la chambre de Mme de Thorigny, Apollon et tout son cortège de Muses et de Saisons. Le peintre accomplit sa tâche purement, chastement;

on pourrait presque dire que ses divinités sont chrétiennes.

Philippe de Champagne fut le digne ami du Poussin et de Lesueur; il mérite de leur être associé comme peintre religieux. Son talent se ressent de son origine flamande, et la gravité de son style peut s'expliquer par ses relations avec Port-Royal; mais un peu de jansénisme n'était-il pas excusable en peinture, au milieu des allégories païennes de Rubens et des apothéoses de Louis XIV? Que de talent, que de marbre, de bronze et de couleurs, dépensés dans les appartements et les bosquets de Versailles, pour flatter les sens et la vanité du prince! Et pourtant tous ces artistes français, qui suivaient ainsi les traditions de la Renaissance, traitaient des sujets religieux et les traitaient avec convenance.

L'art chrétien au XVII[e] siècle ne fut pas profané, en France, comme il l'était en Italie. Les églises et les corporations l'encourageaient par leurs commandes, que les peintres du roi se faisaient honneur d'exécuter. Il ne faut pas dédaigner les tableaux religieux de Lebrun, de Mignard et de Jouvenet. Ce ne sont pas sans doute des chefs-d'œuvre comme *Polyeucte* et *Athalie;* la mise en scène théâtrale de l'époque se retrouve dans leurs compositions, et les dames de la cour posent quelquefois pour les saintes et les madones; mais il y a un respect sincère de la

religion et de louables efforts pour bien rendre le sujet.

Sous Louis XV, la mythologie de la Renaissance descendit de l'idéal à la réalité. L'Opéra devint le sanctuaire de l'art, et la peinture alla chercher dans les coulisses ses divinités. Les Amours de Boucher envahirent tous les salons, et Watteau devint le Raphaël de la galanterie et du plaisir. Toutes ces fêtes, ces nudités, ces modes, ces bergeries enrubannées disparurent dans la boue et le sang. La guillotine domina les ruines faites par la Révolution.

L'art fournit alors la preuve de la parenté qui existe entre la Révolution et la Renaissance. Toutes les deux ont une commune origine ; l'indépendance de la raison humaine et l'amour désordonné de l'antiquité rejetèrent l'autorité de l'Église, et voulurent remplacer par l'imitation des Grecs et des Romains les traditions chrétiennes. David aussi voulut ressusciter l'art antique. Il se passionna, comme les conventionnels, pour les héros païens, et il offrit pour modèles à la république Léonidas aux Thermopyles, et Brutus envoyant son fils au supplice. Il eut à peindre Marat assassiné dans sa baignoire par Charlotte Corday, qui crut s'inspirer des vertus antiques. Son école cependant fut un progrès et ramena aux études sérieuses.

Ingres, le peintre d'Homère et de Virgile, s'éprit

de l'art grec et de la Renaissance. Il chercha l'idéal de la forme et la vérité de l'expression. Sa haute intelligence et son goût sévère lui firent comprendre l'art du moyen âge. Il essaya des sujets religieux, sans beaucoup y réussir, parce qu'il prit Raphaël pour modèle [1].

Il exerça une action puissante sur ses élèves. Le plus remarquable, Hippolyte Flandrin, était plus chrétien que lui, mais n'avait pas son esprit cultivé, sa force de volonté, sa parole communicative. Il eut peu d'influence. Il employa son talent à exécuter ses nombreuses commandes, à peindre habilement des figures bien dessinées, bien drapées, et des compositions régulières et savantes.

L'effort le plus intelligent et le plus généreux pour ramener l'art à sa perfection chrétienne fut tenté par Orsel et Périn. Ces deux amis insépa-

1. Ingres mourut chrétiennement. Il avait toujours respecté la religion ; il écrivait en 1823 : « Toutes les religieuses paraissent belles, et je suis sûr par expérience qu'il n'y a point d'ornement artificiel ou de parure étudiée qui puisse causer la moitié de l'impression que produit le simple habit d'une religieuse ou d'un moine. J'ai souvent aussi remarqué, j'ai souvent admiré dans les églises, les sentiments d'affection et d'amour qui animent les visages des personnes pieuses. La dévotion qu'elles ressentent devant les Madones ou devant les saints préférés doit être extrêmement satisfaisante pour le cœur. J'avoue que j'envie leur état. Je maudis au fond de moi-même cette philosophie qui, avec toute sa froideur et ses triomphes insipides, nous laisse une espèce d'apathie stoïque et anéantit en nous les plus douces émotions. » (*Notes et pensées* de M. Ingres, p. 128.)

rables, sortis de l'école classique de Pierre Guérin, voulurent compléter leurs études en Italie. Ils ne s'arrêtèrent pas à Raphaël et remontèrent jusqu'au moyen âge. Les premiers, ils admirèrent et dessinèrent les fresques du *Campo santo* de Pise, et les vieilles mosaïques des basiliques de Rome. Ils reconnurent que la religion qui les avait inspirées était la source du vrai, du beau et du bien dans l'art. Ils joignirent dès lors à l'étude de la nature et des grands maîtres celle des textes sacrés et des saints Pères. De retour en France, leurs conseils et leurs exemples exercèrent sur quelques artistes la plus heureuse influence. Orsel les attirait par sa parole persuasive et son âme ardente; Périn, par son esprit délicat et la bonté de son cœur. Leur action fut limitée, parce qu'ils étaient trop modestes et trop désintéressés pour solliciter des travaux et se mêler aux intrigues politiques. Leurs confrères, qui connaissaient leur mérite et qui craignaient peut-être leur supériorité, les laissèrent à l'écart ; ils ne parvinrent pas même aux honneurs académiques; mais la postérité, un jour, leur rendra justice.

A Notre-Dame-de-Lorette, dans l'église de Paris la plus pauvre d'architecture, au milieu des peintures improvisées et maniérées de leurs contemporains, ils ont peint deux chapelles où ils ont dépensé

courageusement leurs années et leur fortune, à la recherche de l'idéal chrétien. Orsel est mort à la peine; Périn voulut terminer son poème commencé en l'honneur de la Vierge, laissant lui-même inachevé celui qu'il avait composé sur la sainte Eucharistie. Mais ce n'était pas assez pour son affection; il voulut élever un monument digne de son ami, en publiant l'Œuvre d'Orsel. Ses élèves, sous sa direction, reproduisirent avec une religieuse fidélité les études et les principales compositions de leur maître. Ce magnifique ouvrage, tiré malheureusement à très peu d'exemplaires, est une gloire pour notre époque, et un enseignement pour tous ceux qui voudront étudier l'art chrétien. La mort de Périn l'interrompit; mais son fils, Félix Périn, architecte distingué, l'a continué et complété, en y ajoutant des dessins de son père. Orsel et Périn doivent être unis dans cette gloire tardive comme ils l'ont été dans leur vie. Ils ont tracé la route véritable. Orsel résumait leur doctrine en disant qu'il fallait *baptiser l'art grec*, c'est-à-dire interpréter, idéaliser la nature comme l'ont fait les anciens, et l'employer à glorifier le Créateur; c'est le moyen d'égaler, de surpasser la Renaissance et d'en éviter les profanations.

Le programme de l'art chrétien est dans cette doxologie qui termine les prières de l'Église : Gloire

au Père, au Fils et au Saint-Esprit ; au Père par le vrai, au Fils par le beau, et au Saint-Esprit par le bien. Gloire à Dieu, comme elle était dès le commencement, comme elle est maintenant, comme elle sera dans tous les siècles des siècles.

XXV

HISTORIENS DE L'ART

1. Difficulté d'écrire l'histoire de l'art. Pline l'Ancien, Pausanias, Vasari. — 2. Historiens modernes. Winckelmann, Seroux d'Agincourt, Émeric David. — 3. M. Rio : De l'art chrétien. Son ouvrage expliqué par lui-même. — 4. Aveu et preuves de son incompétence. Esthétique allemande. — 5. Son Introduction, ses théories singulières sur l'art. Conclusion.

Madame,

1. — Vous avez bien voulu approuver les idées générales que je vous ai présentées sur l'histoire de l'art, et vous avez compris qu'il y a dans ses monuments autre chose que des détails curieux et des dates archéologiques. L'histoire de l'art est l'histoire de l'esprit et du cœur de l'homme, l'histoire des croyances et de la civilisation des peuples. L'antiquité païenne même vous a intéressée ; vous y avez vu les traces de la révélation divine, et vous avez pu admirer sans scrupule les chefs-d'œuvre qui doivent leur beauté à leur élément religieux; mais vous avez surtout admiré l'art chrétien dans son principe, sa

doctrine, son unité, ses développements, et vous y avez vu une démonstration de la vérité, une raison, un moyen de l'aimer davantage, une gloire de l'Église et un enseignement pour notre époque, qui accepte un art sans Dieu.

Il ne vous a pas semblé que cette étude de l'art fût indigne de la sainteté du cloître, et vous me demandez dans quels auteurs vous pourriez la continuer, et approfondir les idées que j'ai à peine indiquées. Vous désirez aussi savoir ce que je pense de l'ouvrage de M. Rio, qui ne vous paraît pas tenir tout ce que son titre promet.

Je tâcherai de vous obéir, Madame; mais je vous avoue que je trouve la tâche délicate et difficile. Ce que je vous ai dit de la Renaissance et de l'influence persistante de ses préjugés doit vous le faire comprendre. Il y a réaction, il est vrai, retour à des appréciations plus justes, à des doctrines plus chrétiennes ; mais il n'y a rien de bien complet encore. La vérité, dans les meilleurs ouvrages, se trouve mêlée à l'erreur, et je ne saurais vous en désigner qui puisse vous servir de guide. J'aimerais mieux ne pas vous en parler; il m'en coûte de les critiquer, et j'ai honte de me faire leur juge [1].

Je me rappelle le temps où je me croyais infaillible

1. « Si quis autem se existimat scire aliquid, nondum cognovit quemadmodum oporteat eum scire. » (I Cor. VIII, 2.)

en matière d'art, et j'en étais si naïvement convaincu, que je le persuadais, je crois, aux autres; mais, en étudiant, j'ai beaucoup baissé dans mon estime. Je m'aperçois de plus en plus de ce qui me manque en connaissances théoriques et pratiques, et j'hésite souvent, lorsqu'il faut raisonner mes impressions, et surtout juger une œuvre contemporaine, parce que je ne suis plus alors éclairé par l'ensemble des idées et des monuments d'une époque. Aussi j'évite de critiquer les artistes vivants. Au sein de l'anarchie sociale dont nous souffrons, il y a certainement des théories et des bassesses qui me révoltent; mais il y a aussi des impuissances que je respecte et des bonnes volontés que je ne voudrais pas décourager. Il en est de même des critiques d'art qui ne doutent pas de leur compétence et qui croient dire la vérité. Il est si difficile de remonter le courant des préjugés! Tout homme est sujet à l'erreur : *Omnis homo mendax*. Je ne voudrais certainement pas vous tromper; mais je sais que mes jugements ne sont point paroles d'évangile; veuillez ne les accepter que sous bénéfice d'inventaire.

Vous ne trouverez pas dans l'antiquité les historiens de l'art que vous cherchez. Les Grecs ont fait des chefs-d'œuvre, et ils étaient trop avides de gloire pour n'en avoir pas parlé. Ils ont sans doute disserté sur leurs écoles et sur leurs monuments,

mais leurs ouvrages ne nous sont pas parvenus. Devons-nous beaucoup le regretter? Ils n'avaient pas la vraie lumière pour bien voir; il leur manquait le recul des siècles, et surtout la hauteur du Calvaire, pour bien saisir l'ensemble des choses. Pline l'Ancien a profité de leurs écrits, dans son *Histoire naturelle*, sorte d'encyclopédie qui résume plus de deux mille volumes, et qui embrasse toutes les sciences, l'astronomie, la physique, la géographie, l'agriculture, le commerce, la médecine et les arts. Cette compilation nous donne quelques renseignements sur les origines et les développements de l'art en Grèce et en Italie. Pausanias a publié aussi ses impressions de voyage, et les descriptions des objets d'art qu'il a rencontrés sont précieuses pour les antiquaires, malgré le défaut d'ordre et de clarté; mais de tout ce qu'il a vu, que reste-t-il maintenant? A peine quelques ruines et quelques statues, insuffisantes pour contrôler son admiration.

Le moyen âge, beaucoup plus passionné qu'on ne pense pour l'antiquité, en étudia la littérature et les monuments, mais sans chercher à en reconstituer l'histoire; il voulait seulement s'instruire et choisir des modèles pour les égaler. Ce fut au XVe siècle qu'Alberti (1404-1484), l'ami de Nicolas V et de Laurent de Médicis, en écrivant ses *Traités d'ar-*

chitecture, de sculpture et de peinture, se préoccupa des grands artistes qui l'avaient précédé.

La Renaissance s'efforça d'appliquer les textes anciens et les indications de Pline et de Pausanias aux œuvres d'art qu'elle découvrait, mais qu'elle jugeait mal, parce qu'elle les appréciait à un point de vue sensuel et païen, sans tenir compte de l'établissement du christianisme dans le monde. Vasari (1512-1574) écrivit alors *la Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes.* Malgré ses erreurs et ses partialités, son livre est précieux, parce qu'il fait connaître non seulement les artistes ses contemporains, mais encore les artistes de l'ancienne école, Cimabué, Giotto, Simone Memmi, Orcagna, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, auxquels l'admirateur de Michel-Ange ne peut s'empêcher de rendre hommage. Les anecdotes et les paroles qu'il cite, en racontant leurs vies, nous font aimer et comprendre leurs œuvres, uniquement destinées à glorifier Dieu et les saints.

2. — Pendant trois siècles, la science vécut de l'étude passionnée de l'art antique. La découverte d'Herculanum et des tombeaux étrusques vint en augmenter l'ardeur, et tous ces travaux eurent pour conclusion l'ouvrage de Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens.*

Winckelmann est le type complet de l'antiquaire. Dès l'enfance, la science le fascine et l'entraîne ; il s'échappe d'une échoppe de cordonnier et marche au but, malgré l'indigence et à travers mille difficultés. Sous prétexte de devenir pasteur protestant, il étudie les langues, fréquente les universités, se glisse dans les bibliothèques, et parvient à trouver des amis et des protecteurs. Le nonce du pape lui fait espérer une place de bibliothécaire au Vatican; il fait aussitôt son abjuration, et comme on croit intéressé ce changement subit de religion, il s'en excuse par une citation d'Homère. Il arrive enfin à Rome, et utilise son érudition par l'étude des antiquités. Il prend l'habit ecclésiastique pour se faciliter l'entrée des musées, et pour contempler tout à son aise l'Apollon et le Torse du Belvédère. Il est présenté à Benoît XIV, et devient secrétaire du célèbre cardinal Albani, et président des antiquités du Vatican.

Il visite Florence et Naples; il entre en relation avec tous les savants de l'Europe. On lui offre en Allemagne les positions les plus brillantes ; mais il préfère à tout sa vie laborieuse et indépendante de Rome; et quand on le décide à revoir sa patrie, il ne peut en supporter les horizons. Tout lui semble horrible. « L'architecture est affreuse et les toits y sont pointus ; » il faut retourner dans la Ville éternelle qu'il appelle son paradis. Mais, au moment de s'em-

barquer, il est assassiné à Trieste par un misérable auquel il a montré ses médailles avec trop de complaisance.

Les ouvrages nombreux de Winckelmann témoignent plus de science que d'intelligence de l'art ; il n'a jamais dessiné et comprend mieux les textes anciens que les statues et les monuments ; mais il croit pouvoir très bien en parler, puisque, au dire d'Aristote, « les Lacédémoniens, sans avoir appris la musique, savaient la juger parfaitement. » Il puise son esthétique dans les philosophes grecs plus que dans l'Évangile ; et s'il a quelques idées justes sur l'art moderne, c'est au chevalier Mengs, son compatriote et son ami, qu'il les emprunte ; il critique les exagérations de Michel-Ange, comme n'étant pas antiques, et il appelle le Bernin « un corrupteur de l'art ».

Il est persuadé qu'il a le sentiment du beau, et il cherche à le prouver à force d'enthousiasme ; il trouve que « la description de l'Apollon exige le style le plus sublime, » et il essaye malheureusement d'en donner un échantillon. Sa verve s'exerce sur les savants qui se laissent prendre aux fausses antiquités, et personne n'est plus facile à tromper que lui sous ce rapport. Son ami Casanova lui fabrique des peintures antiques qu'il admire. Le talent des faussaires peut se former à son école ; car

il analyse les œuvres d'art comme un botaniste dissèque une fleur. La plante desséchée d'un herbier lui suffit; car il n'en connaît ni le parfum ni la vie.

Son grand mérite est d'avoir tenté le premier une histoire de l'art. Son ouvrage est incomplet sans doute, surtout depuis les découvertes récentes de l'archéologie. Quand il écrivait, l'Orient était inconnu ; Ninive sommeillait, l'Égypte se taisait dans le mystère de ses hiéroglyphes ; la Grèce et l'Italie gardaient encore bien des trésors; les musées de Rome et de Naples, cependant, fournirent à l'érudition de Winckelmann des matériaux suffisants, et il put, à l'aide des textes anciens, et en suivant les traces de Pline et de Pausanias, ébaucher une histoire de l'art. Tout ce qui regarde les Égyptiens, les Phéniciens et les Perses est à refaire ; mais les grandes lignes de l'art des Grecs et des empereurs romains sont indiquées. Il y a sans doute des lacunes et des erreurs ; le livre n'en a pas moins un mérite réel et fait autorité.

Ce n'est pas la science qui manque à Winckelmann, c'est l'intelligence véritable de l'art et le sens esthétique. Au lieu de chercher les origines de l'art dans l'esprit de l'homme, dans ses idées religieuses et sociales, il les place dans des causes secondes ; il explique par l'influence du climat la diversité de l'art chez les peuples, et il attribue à la température

le développement du goût et jusqu'à la manière de parler et de penser. Comment explique-t-il, avec la persistance du climat, la décadence de l'art chez un peuple? Par la perfection acquise, qui ne peut plus être dépassée et qui force à l'imitation. Or l'imitation est la cause de la décadence, parce qu'elle arrête le génie, engourdit la science, et pousse à l'amour du détail, au fini de l'exécution ; et il appuie cette thèse par des citations de Quintilien et de Plutarque.

C'est cependant l'imitation des anciens qu'il propose dans tout son ouvrage. Il analyse toutes leurs œuvres pour en extraire l'idéal de la forme et en composer la recette du beau. Il soumet au plus minutieux examen toutes les statues antiques, les divinités des deux sexes, supérieures et inférieures, les héros, les grands hommes; il étudie séparément chaque partie du corps, et choisit entre mille le modèle qui doit avoir la préférence. Puis il détaille de la même manière les draperies, les costumes, les chaussures, les ornements, les matériaux, les procédés, afin que, au moyen de ses indications, on puisse, en voyant une statue, en reconnaître sur-le-champ le sujet, l'époque, la nationalité. L'ouvrage de Winckelmann est plutôt un manuel pour l'antiquaire qu'un enseignement pour l'artiste. Il a fait l'anatomie de l'art, mais il n'en a pas expliqué la vie, et, au milieu de toutes ces pages d'un enthousiasme fac-

tice, on ne sent pas le moindre souffle chrétien.

Cette étude exclusive de l'art antique fut en honneur pendant tout le dernier siècle, et la France s'y distingua au premier rang. Le comte de Caylus rivalisa de science avec Winckelmann, et le surpassa même, dans l'interprétation des monuments, par le goût et la pratique qu'il avait des beaux-arts. Rien de plus curieux que ce grand seigneur de la cour de Louis XV, qui, après s'être distingué dans la guerre, se passionna pour l'antiquité, parcourut l'Italie, visita les contrées célèbres de la Grèce, en confiant sa vie aux brigands, et revint en France écrire des mémoires admirés par les savants, se faire peintre, sculpteur et graveur, et trouver encore le loisir de composer des œuvres badines et des romans de carnaval. Je lui préfère, je l'avoue, l'abbé Barthélemy, plus capable que Winckelmann d'écrire une histoire de l'art. Vous avez lu sans doute le *Voyage du jeune Anacharsis*, qui fait mieux comprendre l'art que les descriptions emphatiques de l'antiquaire allemand. L'auteur nous fait parcourir la Grèce, fréquenter le peuple artiste par excellence, connaître sa vie intime et publique, ses usages, ses mœurs, entendre ses philosophes et ses poètes, prendre part à ses plaisirs, admirer la magnificence de ses fêtes religieuses et les chefs-d'œuvre de ses temples. C'est un roman brodé avec des textes anciens, dans un

style élégant que nous n'avons pas le droit de mépriser à notre époque. L'abbé Barthélemy n'entra jamais dans les ordres ; il porta seulement le costume ecclésiastique pour jouir des bénéfices qu'il devait à l'amitié du duc et de la duchesse de Choiseul. La Révolution appauvrit le grand trésorier de Saint-Martin de Tours, et lui fit même entrevoir la prison et l'échafaud. Il l'appelait, en plaisantant, *la Révélation;* révélation du mal, révélation de Satan, qui le rattacha peut-être à la révélation du Christ. Il mourut en lisant une épître d'Horace.

Ces idolâtres de l'antiquité vous intéressent peu sans doute, Madame; permettez-moi de vous présenter un savant qui vous plaira davantage. Seroux d'Agincourt (1730-1814) n'est pas aussi connu qu'il mérite de l'être. Il a cependant inauguré parmi nous l'étude sérieuse de l'art chrétien, et commencé par conséquent la réhabilitation du moyen âge. Doué de toutes les qualités de l'esprit et du cœur, il s'était distingué à l'armée, dans la diplomatie et les finances ; il avait réuni autour de lui les hommes les plus célèbres dans les sciences, les lettres et les arts, lorsqu'il quitta tout à coup sa position brillante et honorée pour parcourir laborieusement non seulement l'Italie, mais encore l'Angleterre, la Belgique, la Hollande et l'Allemagne, étudiant et dessinant les monuments, visitant les musées, fouillant les biblio-

thèques et amassant d'immenses matériaux. C'est que, au milieu des frivolités du règne de Louis XV, lui, l'ami du comte de Caylus, de Vanloo et de Boucher, il avait découvert que l'art n'avait pas disparu entre l'antiquité et la Renaissance ; et il avait résolu d'en reprendre l'histoire au point où Winckelmann s'était arrêté.

Il ne négligea rien pour l'exécution de son projet. Il y dépensa sa fortune et trente ans de sa vie ; il étudia les catacombes avec Bosio, et les siècles barbares avec les auteurs contemporains, embrassant l'art dans son ensemble et dans toutes ses formes, les mosaïques, les diptyques, les manuscrits grecs et latins, préparant le texte et les planches de son grand ouvrage : *l'Histoire de l'art par les monuments*. Tous les savants encouragèrent son entreprise, et Louis XVI voulut lui en faciliter l'exécution. Mais la Révolution l'en empêcha, et d'Agincourt vint se fixer à Rome, où il acheva paisiblement son œuvre, au bruit des batailles et de la chute des trônes, aimé et respecté de tous, estimé et protégé par les souverains pontifes. Sa dernière joie fut d'apprendre le retour des Bourbons en France ; il mourut à quatre-vingt-quatre ans, le 26 septembre 1814, et fut enterré à Saint-Louis-des-Français, où un monument honore sa mémoire.

Son ouvrage parut après sa mort, en six volumes

in-folio, trois pour le texte et trois pour les planches. Son titre est vrai, ce qui est un mérite, et son plan est excellent. L'auteur distingue trois époques dans l'histoire de l'art. La première, depuis les origines de l'art jusqu'à sa perfection dans l'antiquité ; la seconde, depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement ; la troisième, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. La première a été traitée par Winckelmann ; il laisse la troisième à ceux qui voudront l'étudier dans les documents qui abondent, et il se renferme dans la seconde, qui est la plus étendue, la plus inexplorée, la plus difficile, celle qui comprend les douze siècles écoulés entre Constantin et Léon X. C'est cette histoire qu'il veut faire par l'étude des monuments.

Cette étude est précédée par un *Tableau historique de l'état civil et politique de la Grèce et de l'Italie*. Ce tableau, qui sert d'introduction, est à lui seul un ouvrage remarquable et complet. L'auteur y présente la suite des événements qui ont pu influencer les sciences et les arts pendant la période qu'il doit examiner, et il y trouve les causes de leur décadence, de leur renouvellement et de leur grandeur. Ce sont ces vues générales, ces appréciations historiques, qu'il va justifier par les monuments. Il embrasse l'art dans son ensemble et dans toutes ses manifestations ; il traite séparément l'histoire de l'architecture, de la sculpture et

de la peinture; mais il assigne à chaque branche de l'art son rang, ses rapports et ses dépendances; et, comme il suit pour toutes le même ordre, les mêmes divisions, il est facile de rapprocher et de comparer aux mêmes dates les différents genres de monuments. Il fait précéder l'histoire particulière de chaque art d'une introduction qui en résume l'origine et la perfection dans l'antiquité, avec beaucoup plus de justesse et de clarté que ne l'a fait Winckelmann. Il en expose les vrais principes et les règles esthétiques; puis il en montre les phases successives; leur décadence sous le Bas-Empire, en Italie et à Byzance, leur renaissance progressive au moyen âge, à des époques différentes; enfin leur perfection acquise au xvie siècle; et cette triple histoire de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, il la prouve par les monuments dont il donne les gravures.

C'est là le côté vraiment remarquable et nouveau de l'ouvrage de Seroux d'Agincourt. Il trouve avec raison qu'une histoire de l'art est toujours incomplète quand elle n'a pas les monuments pour base et pièces justificatives. Les descriptions ne sauraient suffire au lecteur; il lui faut des dessins assez fidèles pour qu'il puisse juger par lui-même et contrôler les appréciations de l'auteur. Sous ce rapport, *l'Histoire de l'art par les monuments* est peut-être le recueil le plus riche et le plus complet. Il offre

325 planches qui présentent, dans leur ensemble ou leurs détails, plus de 1400 monuments, dont 700 sont inédits ; et ces gravures, d'une exactitude remarquable pour l'époque, sont d'autant plus précieuses qu'elles donnent souvent le dessin de sculptures et de peintures qui sont maintenant perdues. Les plus curieuses sont celles qui ont été calquées sur quatre-vingts manuscrits grecs et latins du Vatican.

Ces planches sont suivies d'une table analytique très étendue, donnant non seulement la description et l'explication des monuments, mais encore des notes abondantes et des documents importants, qui montrent l'érudition de l'antiquaire, et qui auraient ailleurs interrompu le récit de l'historien. Il y a là de petits traités sur les arts accessoires et sur leurs procédés, sur les diptyques, la fonte, la ciselure, l'orfèvrerie, les pierres fines, les médailles, la peinture en émail, la gravure et l'imprimerie. On voit que l'auteur ne s'est pas contenté de théories et de vues générales, mais qu'il a étudié jusqu'aux détails de la pratique.

D'Agincourt est un homme de science, de goût et de progrès ; il a jugé les œuvres d'art par lui-même ; il n'a pas toujours échappé complètement aux préjugés de la Renaissance, mais il a eu le mérite et la gloire d'en combattre bien des erreurs.

Il a ouvert une voie nouvelle à la science, et il a commencé la réhabilitation du moyen âge. Le premier, il a rendu justice à notre architecture nationale, si méconnue, si injuriée au XVII[e] siècle. Il ne pouvait l'apprécier comme nous permettent de le faire maintenant tant de travaux archéologiques; mais il en a deviné la beauté; il en a admiré l'effet majestueux, la solidité, la hardiesse, et il a su donner à Notre-Dame de Paris une préférence bien méritée. Il a reconnu et proclamé l'heureuse influence de l'Église sur les arts, et la protection intelligente que leur ont toujours accordée les souverains pontifes. Il a fixé la véritable Renaissance aux XIII[e] et XIV[e] siècles, et il a compris le mérite des grands artistes de l'école chrétienne. Ses jugements sur les artistes du XVI[e] siècle sont indépendants, et son enthousiasme pour Michel-Ange ne l'empèche pas de blâmer ses inconvenances.

En résumé, son ouvrage est très remarquable; il est regrettable qu'il soit rare et dispendieux. D'Agincourt est un maître qu'on doit étudier. Artaud de Montor et Émeric David furent ses disciples, et leurs écrits lui font honneur [1]. Sa méthode est excellente, et

1. Artaud de Montor a publié, outre son *Histoire de Pie VII,* des *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël,* 1808. Émeric David a beaucoup écrit sur l'histoire de l'art. Ses principaux ouvrages sont : *Recherches sur l'art statuaire; Trois discours sur la gra-*

il faut la suivre si nous voulons assurer le progrès de nos études de l'art chrétien.

3. — Que vous dire maintenant sur l'ouvrage de M. Rio? Il me semble que je viens d'en faire la critique. Cet ouvrage n'est certainement pas sans mérite, mais je comprends votre impression. La lecture en est agréable, et il y a des pages brillantes qui vous séduisent; mais vous y trouvez plus d'imagination et de sentiments que de doctrine, et surtout vous n'apercevez pas dans quel ordre et d'après quels principes les faits sont exposés. MM. Orsel et Périn, juges très éclairés en semblable matière, aimaient beaucoup l'auteur, mais le querellaient et l'applaudissaient tour à tour, parce qu'ils trouvaient dans son livre un singulier mélange de vérités et d'erreurs. Ce livre m'avait charmé d'abord, et j'ai été heureux d'en faire l'éloge dans la *Vie de Fra Angelico;* mais j'avoue ne pas y avoir trouvé le même plaisir, lorsque l'auteur l'étendit en quatre volumes, et y ajouta une introduction qui a été une surprise et une énigme pour moi. Je n'en ai eu l'explication qu'en lisant ses mémoires, publiés avant sa mort, sous ce titre un peu trompeur : *Épilogue de l'Art chrétien.*

En se racontant longuement et sincèrement, M. Rio

vure; Histoire de la peinture depuis Constantin jusqu'au XIIIe *siècle; Histoire de la sculpture française.*

nous dit comment il a été entraîné à écrire un livre auquel son éducation et ses aptitudes ne l'avaient pas suffisamment préparé; il nous en fait ainsi comprendre les défauts et les qualités.

M. Rio est né Breton, et par conséquent chrétien et royaliste. Ses premiers chapitres sont consacrés à ses souvenirs d'enfance, à ses traditions de famille et à ses amitiés du collège de Vannes, où s'organisa pendant les Cent-Jours cette petite chouannerie dont il a été l'historien. Il y avait joué un rôle principal, grâce à sa parole déjà persuasive, et il obtint une des décorations qui récompensèrent cette escapade d'écoliers. Ce chevalier de quinze ans rêva dès lors un brillant avenir. Il devint professeur et littérateur, étudiant les écrivains du XVIIIe siècle et « s'assimilant leur sentimentalité maladive. »

Il avoue que son amour pour Rousseau et Montesquieu obscurcit un peu « la lumière qui l'avait éclairé jusqu'alors. » Une promesse de protection du comte d'Artois le fit partir pour Paris, afin d'y obtenir une chaire d'histoire. Les professeurs de l'Université et ses collègues à la Société des bonnes études lui inspirèrent l'amour des Grecs, dont il voulut encourager l'insurrection en célébrant leur génie poétique, philosophique et scientifique. Il publia même une étude sur l'histoire de l'art grec. On lui offrit alors d'être le *censeur de la presse*. Son refus, qui entraîna, dit-il,

celui de Cuvier, lui valut la faveur du parti libéral, et lui mérita la lettre très curieuse et très enthousiaste d'un jeune élève de Sainte-Barbe, qui signait : Charles de Montalembert.

Ces encouragements lui firent entreprendre la publication de son premier ouvrage : *Essai sur l'histoire de l'esprit humain dans l'antiquité.* Ce vaste sujet embrassait les sciences et les arts; il se fit aider par Letronne et Cuvier. Je ne sais s'il se juge trop sévèrement, en parlant de « sa phraséologie trop vague qui suppléait les lacunes de son éducation esthétique, non moins incomplète que son éducation scientifique. » Ces deux volumes n'eurent pas de succès, et il s'en consola par un voyage en Bretagne « pour retremper sa foi monarchique qui en avait grand besoin, depuis qu'il s'était enrôlé sous la bannière un peu déteinte de Chateaubriand. »

M. Rio entra comme écrivain politique au ministère des affaires étrangères, et fut ainsi en rapport avec le comte de la Ferronnays, qui l'attira bientôt à Rome. Il devint alors l'intime de cette famille que nous a fait connaître le *Récit d'une sœur;* singulière confidence qui nous montre une société distinguée, dont l'élégance, la religion et les sentiments peuvent bien quelquefois faire trop rêver les jeunes filles. C'est dans ce milieu que se décide la vocation de M. Rio. Il devint le mentor d'Albert de la Ferronnays, qui devait

épouser Alexandrine d'Alopeus, et il trouva ainsi, pour professer l'art, un sympathique auditoire.

4. — Il reconnaît cependant sa parfaite incompétence. Il avoue n'avoir jamais fréquenté les artistes et n'être pas artiste lui-même. « Je fus déconcerté, dit-il, par mon inintelligence en présence de tous les chefs-d'œuvre étalés devant mes yeux, sans aucun ordre chronologique ou génétique. » Il sent « la nécessité d'étudier les œuvres d'art, comme une langue nouvelle dont on ignorerait les combinaisons grammaticales et dont, malgré cette ignorance, on aurait l'ambition d'apprécier le génie. » En arrivant à Rome, il fait « les visites d'étiquette aux cinq chefs-d'œuvre recommandés par le Poussin », et accepte tous les préjugés traditionnels dont il se moque ensuite, mais dont il ne s'affranchit jamais entièrement. Il admira pourtant les peintures des catacombes. « Ce fut là, dit-il, comme le premier rayon de lumière qui vint éclairer vaguement, à travers bien des ténèbres, mon horizon esthétique, et qui me fit entrevoir la possibilité de construire l'histoire de l'art chrétien sur un plan qui ferait dépendre son progrès de l'intensité de l'inspiration bien plus que de la perfection de la science. »

Ce programme était excellent, et il comprit que pour le réaliser il fallait des études préliminaires,

« une substruction philosophique et historique qui devait donner de la solidité à l'édifice. » Il en demanda les matériaux à la docte Allemagne, où nous allons trop souvent chercher des nouveautés dangereuses.

Il prit pour guide, dans la partie historique, les *Recherches italiennes* de Frédéric Rumohr, jeune gentilhomme allemand, archéologue, helléniste, graveur, peintre et musicien, qui fut, dit-on, converti à la foi catholique, ou du moins esthétique, par *la Madone vraiment miraculeuse de saint Sixte*. Voilà un fait que peuvent m'opposer les raphaélistes ! M. Rio reconnaît que « Rumohr a été son véritable initiateur, et qu'il lui doit le mérite de ce qu'il peut y avoir d'original dans certaines appréciations qui, sans lui avoir été directement empruntées, lui furent inspirées ou facilitées par ses ouvrages. » Il regrette de ne l'avoir pas personnellement connu, pour combler toutes les lacunes de son éducation.

Il eut beaucoup plus d'initiateurs pour l'esthétique, pendant son séjour à Munich avec M. de Montalembert et l'abbé de Lamennais. La nomenclature en est effrayante. Faut-il nommer Gœthe, Jean-Paul Richter, Schlegel, Eschenmayer, Jacobi, Schenkendorff, Goërres, etc., etc. Mais son maître préféré fut le philosophe Schelling, qui avait inauguré la religion de l'idéal. Après toutes ces études préliminaires, il crut

son initiation préliminaire assez avancée pour arriver à son initiation définitive. « Je me lançai, dit-il, avec Schelling, dans ces hautes spéculations de l'esthétique, et je crus naïvement que la lecture de ses ouvrages, jointe aux relations presque quotidiennes que j'entretenais avec lui, me mettrait bientôt au courant des grandes découvertes qu'il avait faites dans les régions de l'idéal; mais je m'aperçus bientôt que le zèle ne suppléait pas aux conditions essentielles qui me manquaient pour pouvoir suivre cet aigle dans son vol. » Ce fut seulement en 1833, à son troisième voyage en Allemagne, qu'il parvint à le comprendre. Il analysa l'*Idéalisme transcendental* et pénétra « l'harmonie préétablie entre le moi intuitif et le moi actif, c'est-à-dire l'identité primitive de l'activité aveugle et de l'activité qui agit avec conscience, identité mystérieuse et même contradictoire au premier aspect, mais qui n'offre plus ni contradiction, ni mystère, du moment où l'on admet, dans l'intelligence même, une intuition par laquelle le moi, en présence d'un seul et même phénomène, est tout à la fois agissant avec conscience et sans conscience [1]. » On peut dire en conscience que, même en français, l'allemand est difficile à comprendre.

Que pouvait apprendre M. Rio dans cette Babel de philosophes protestants, catholiques, théosophes

1. T. II, p. 215.

et illuminés, présidés par le panthéiste Schelling, déclarant qu'il n'y avait « ni dans la science, ni dans la religion, ni dans l'art, aucune révélation plus haute que celle de *la divinité dans le tout*, » révélation d'où dépendait le salut du monde, car elle était la source de toute inspiration et de tout progrès. « Mon lecteur, dit M. Rio, pourra aisément se figurer la fermentation que devait exciter dans mon imagination fébrile cette accumulation de matériaux puisés à des sources si diverses, et qu'il fallait enfin mettre en œuvre. » Quel fut le résultat de ces métaux en fusion ? Un livre qui avait pour titre : *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*. « Tel fut, dit l'auteur, l'incroyable programme que je pris avec moi-même l'engagement de remplir, et qui supposait de ma part encore plus d'ignorance que de présomption.

Heureusement que le livre valait mieux que le titre. M. Rio le publia en 1836 et partit pour l'Angleterre, où il attendit son succès. Après cinq mois d'attente, son libraire lui écrivit qu'il avait vendu douze exemplaires. L'auteur découragé, *scandalisé,* s'écria : « L'idéal serait-il donc une chimère ! » Il attribua son échec à son incompétence « et renonça à la *poésie chrétienne,* sous toutes les formes, et particulièrement sous la forme de l'art. »

Le comte de Montalembert le ramena au combat,

en écrivant un article très étendu[1] qui fit valoir le mérite du livre, tout en signalant quelques défauts. M. Rio eut enfin des lecteurs et des partisans en France et à l'étranger. Delécluse, « l'oracle le plus accrédité en matière d'esthétique », le loua dans le *Journal des Débats,* après avoir pourtant demandé si l'auteur était de bonne foi et parlait sérieusement. Manzoni le remercia de lui avoir donné *le sentiment de l'art chrétien.* M. Thiers, alors ministre, voulut faire sa connaissance et promit « de faire tout ce qui dépendrait de lui pour l'aider à populariser ses idées, qui étaient à ses yeux les seules justes et les seules vraies[2]. » M. Rio voulut profiter de ses dispositions pour faire établir au Louvre une chaire d'esthétique dont il eût été le titulaire, mais la question d'Orient vint tout à coup renverser le ministère et ses espérances.

Il entreprit alors de nouveaux voyages en Italie et en Allemagne, et il y reçut de nombreux encouragements. A Florence, la légation anglaise lui offrit

1. *Université catholique,* juillet 1837.

2. M. Thiers se croyait un génie universel ; il avait la prétention de connaître les beaux-arts aussi bien que la guerre ; c'était par là qu'il avait débuté dans la presse. Lorsqu'il vint à Rome, pendant que M. Ingres était directeur de l'Académie de France, il lui demanda confidentiellement si la réputation de Raphaël et de Michel-Ange était bien méritée. Il s'adressait mal ; M. Ingres étouffait d'indignation et ne pouvait que répondre : Oh ! oh ! Monsieur ! Monsieur !

un banquet en l'honneur de l'art chrétien; le grand-duc voulut le consulter. A Munster, l'évêque lui fit une ovation. Une députation d'Anvers vint lui demander un discours d'inauguration pour la Société des artistes de la ville qui voulaient abandonner la vieille routine et se convertir à la foi nouvelle. Tous ces triomphes ne l'empêchaient pas de sentir ce qui manquait à son éducation artistique. Il n'avait jamais étudié l'art antique et il entrevoyait « la corrélation nécessaire qu'il y a entre l'idéal des créations poétiques et l'idéal des créations plastiques. » Il se mit à relire Platon et Sophocle, et à contempler les sculptures du Vatican avec une telle ferveur, « qu'on aurait pu le prendre pour un païen ressuscité. » Il consacra aussi de longues heures à étudier les dessins de Léonard de Vinci et les fresques de Michel-Ange, « son héros favori. »

M. Rio revint enfin à Paris écrire le *livre monumental et définitif* que M. de Montalembert lui réclamait. « Il n'hésite plus, dit-il; il n'a plus qu'à suivre son sillon lumineux. Au lieu de gravir péniblement la montagne, j'en avais maintenant conquis le sommet; et, de là, je pouvais promener mon regard sur tous les points de mon horizon, avec d'autant plus d'assurance que les objets y étaient éclairés par une lumière qui n'avait rien d'artificiel, puisque c'était une lumière d'en haut. »

Hélas! cette lumière d'en haut n'était cependant guère chrétienne, et ne dissipait pas les nuages qui entouraient le sommet où M. Rio s'était placé. Son nouvel ouvrage vaut moins, il me semble, que son premier volume; il en a conservé presque tous les défauts. Il a oublié, dans de longues monographies, la promesse de tenir plus compte de l'inspiration religieuse que de la perfection de la science, et il a remplacé les idées justes qu'il avait présentées sur les origines de la peinture chrétienne, par une introduction regrettable au point de vue de la doctrine et de l'histoire.

Le titre de l'ouvrage n'est pas juste, quoiqu'il soit meilleur que l'ancien. On lit en tête des quatre volumes : *De l'art chrétien,* comme s'il s'agissait d'une dissertation ou d'un traité, et non pas d'une histoire; et cette histoire n'embrasse pas tout l'art chrétien, puisqu'elle ne parle que de la peinture en Italie. Le plan de l'auteur est défectueux, parce qu'au lieu de suivre un ordre chronologique et d'embrasser la peinture italienne dans son ensemble, il l'étudie géographiquement, séparant toutes les écoles, sans tenir compte de leurs rapports et de leur influence réciproque, les mettant cependant à contribution pour en former de nouvelles dont les frontières sont très incertaines, l'école ombrienne et l'école mystique par exemple. Il les multiplie à

plaisir, nous promène dans toute l'Italie, nous fait visiter Milan, Bergame, Lodi, Ferrare, nous parlant plus des petits tyrans de ces contrées que des artistes, et trouvant que le meilleur procédé pour étudier les œuvres d'art est d'en connaître les chroniques contemporaines et locales, dont il abuse souvent. Il humilie le lecteur par des généralités qui demanderaient pour être comprises une science historique très étendue.

Il donne aussi de longues biographies de peintres dont le talent n'a rien de chrétien; il vante Titien et Paul Véronèse, par exemple, et consacre presque un volume à Léonard de Vinci qu'il présente comme « la plus grande figure de l'art, si Michel-Ange n'avait pas existé. » Il s'éloigne ainsi complètement du but que lui avait montré son ami, le comte de Montalembert, beaucoup plus compétent que lui en fait d'art religieux.

5. — Mais c'est surtout dans son Introduction qu'il s'égare dans des théories esthétiques sans valeur. On attribuerait plutôt ces pages à un rêveur allemand qu'à un écrivain catholique, et je ne comprends pas qu'on les ait publiées à part, comme un résumé de doctrine pour tous ceux qui s'occupent d'art chrétien.

Au lieu de demander les vrais principes de l'art

à la théologie et à l'histoire, M. Rio se lance à la recherche de l'idéal à travers la mythologie antique et la littérature du moyen âge. Il déclare d'abord que chaque peuple a reçu une vocation spéciale par le dogme religieux qui lui est échu en partage dans les débris des croyances primitives : « Les Indiens, le dogme de l'incarnation divine, germe de leurs épopées gigantesques ; les Phéniciens, le dogme mystérieux de la prévarication originelle qui leur inspire leurs sacrifices humains; les Persans, le dogme de l'antagonisme du bien et du mal, se disputant le monde; les Égyptiens, le dogme de l'immortalité de l'âme, récompensée ou punie après la mort; les Grecs enfin, le dogme de la double dégradation de l'homme par suite de sa chute. De là le privilège des Grecs de réhabiliter la créature humaine. Ils semblent n'avoir entendu distinctement, à travers le bruit des siècles, que ces paroles de la Genèse : « Dieu créa l'homme à son image. » Leur mission, en un mot, est d'avoir introduit dans le monde la notion de l'idéal. Le peuple juif, encore plus privilégié, a été institué en vue du culte du vrai, tandis que la race hellénique était instituée en vue du culte du beau. »

Ces préliminaires sont pour le moins très contestables. Dieu n'a pas ainsi divisé l'unité du vrai, du beau et du bien. Ce sont les peuples qui ont partagé

en lambeaux la révélation primitive. Au peuple juif a été seulement confiée la religion figurative de Celui qui devait rétablir la ressemblance divine, et c'est faire trop belle part aux Grecs que de leur attribuer la mission de réparer dans l'homme les suites du péché originel. M. Rio nous les montre cherchant l'idéal dans des types successifs qui s'éloignent de plus en plus de la perfection. Celui de Phidias est Minerve, qui est la fusion de deux idées corrélatives, l'idée d'éternelle sagesse et celle d'éternelle beauté. Phidias aurait compris et voulu faire comprendre que la chasteté est mère de l'intelligence et de la force. Il semble qu'il s'est inspiré de ce beau verset du livre de Judith : *Et confortatum est cor tuum, eo quod castitatem amaveris*[1]. L'idéal se personnifie ensuite dans l'Amazone, qui sert de transition adoucie entre le type de Minerve et celui de Vénus. L'idéal divin est remplacé d'abord par un idéal mathématique qu'on appelait *le canon de Polyclète,* puis par un autre idéal qui aboutit à la glorification du sensualisme le plus grossier, la Vénus, mais non plus la Vénus céleste.

L'auteur nous fait passer en revue tous les types grecs : Jupiter, Cybèle, Diane, Bacchus, les Ménades, les Satyres, et il termine ce défilé par le singulier rapprochement de l'Apollon du Belvédère et de saint

1. *Judith,* XV, II.

Michel : « Il n'y a pas besoin d'une longue méditation pour saisir le rapport qui existe entre la vieille tradition hellénique et le triomphe des anges de lumière sur les anges de ténèbres. Le pendant d'Apollon Pythien dans l'art moderne, c'est le saint Michel perçant le dragon de sa lance pour le précipiter dans l'abîme. »

Après les Grecs viennent les Romains, qui ont bien un faible pour Junon ; mais leur idéal n'est pas plastique ; c'est un idéal mystérieux qui se rapporte à l'avenir et à une grande mission qui avait des intérêts éternels pour objet : *Imperium sine fine dedi.* Les Vestales sont chargées de sa garde. Elles représentent aussi la chasteté, mais « ce n'est pas la chasteté active comme dans les déesses et les héroïnes de la Grèce, c'est la chasteté passive se dévorant elle-même, faute de trouver un aliment hors de soi. On pourrait dire que c'est une sorte de transition pour arriver à la chasteté contemplative des vierges chrétiennes et à l'immolation volontaire, point culminant de l'idéal évangélique. »

Cet idéal mystérieux des destinées éternelles de Rome trouve enfin un poète : Virgile invente un type, Énée, *Pius Æneas*, et le portrait qu'il en trace peut convenir à Godefroy de Bouillon ou à saint Louis :

> Rex fuit Æneas nobis quo justior alter
> Nec pietate fuit, nec bello major et armis.

On voit déjà poindre l'idéal chevaleresque tel que l'ont poursuivi et chanté les héros et les poètes du moyen âge.

Virgile ébauche aussi l'idéal ascétique par la bouche du roi Évandre sur le futur emplacement du Capitole. Dans sa première entrevue avec Énée, il lui adresse ces sublimes paroles qui résument admirablement la règle de saint Benoît et de saint Bernard :

> Aude, hospes, contemnere opes, et te quoque dignum
> Finge Deo...

Je ne m'arrête pas à discuter tous ces aperçus esthétiques, et je vous laisse apprécier la justesse de ces rapprochements singuliers. M. Rio, sous la conduite de Virgile, comme le Dante, cherche l'idéal chrétien dans les catacombes, et croit l'entrevoir dans l'*Orphée* et dans l'*orante*. Les madones byzantines lui offrent aussi une espèce d'idéal mixte où l'influence de la statuaire grecque se reconnaît. « Tout annonce, dit-il, que l'imagination de l'artiste, peut-être à son insu, était dominée par un modèle antique, et ce modèle ne pouvait être autre que la Minerve. »

Enfin, après l'invasion des Barbares, M. Rio arrive « aux trois sphères ayant chacune sa destination propre, la sphère de l'idéal ascétique pour le ciel, la sphère de l'idéal chevaleresque pour la région ter-

restre, et la sphère de l'art esthétique pour servir de lien entre les deux autres. » C'est dans cette trinité que réside l'idéal chrétien. L'auteur disserte sur les deux formes de l'idéal qu'avait aperçu « le génie intuitif du poète latin. »

« L'idéal ascétique vient de la Thébaïde, ou plutôt du berceau du christianisme; l'idéal chevaleresque est une création, moitié chrétienne, moitié germanique. L'idéal ascétique répond à la cité de Dieu; l'idéal chevaleresque à la cité du monde (distincte sans doute de celle dont parle saint Augustin). Saint Benoît fonda l'idéal ascétique; saint Bernard y joignit l'idéal chevaleresque que Charlemagne avait préparé dans ses guerres contre les Saxons. Du IXe au XIe siècle se forma l'idéal *concret*, connu sous le nom de chevalerie. »

Pour expliquer cet idéal concret l'auteur se livre à une brillante causerie littéraire, capable d'intéresser ceux qui ont lu la *Chanson de Roland* et les *Romans de la Table ronde.* Il propose comme type tous les héros chantés par le poète normand Théroulde, Chrétien de Troyes, et Kolfram von Eschenbach. On voit défiler tour à tour Roland, Olivier, l'archevêque Turpin, le roi Arthur, Parceval, Blanchefleur, et enfin saint Georges, pour lequel l'Orient se passionne et que l'Angleterre honore d'un ordre de chevalerie, condamné à être appelé, un jour, l'ordre

de la Jarretière « par une révolution religieuse, hostile à l'idéal sous toutes les formes ».

C'est ainsi que M. Rio nous prépare à la lecture de son ouvrage où il veut traiter de l'idéal esthétique, « c'est-à-dire du beau en tant qu'il peut être réalisé par les arts d'imitation », et qu'il intitule *De l'art chrétien,* quoiqu'il parle seulement de la peinture en Italie, à partir du XIVe siècle.

J'ai analysé cette introduction aussi brièvement et aussi clairement qu'il m'a été possible. Il me semble qu'un artiste chrétien y trouvera peu de lumière et de profit. Il y est question sans doute de l'idéal mythologique des Grecs, de l'idéal mystérieux des Romains, de l'idéal philosophique, mathématique, poétique, sensuel, ascétique, chevaleresque, concret, mystique et germanique; mais on n'y voit pas l'idéal véritable, l'idéal divin, l'idéal que nous a révélé l'Évangile, l'idéal unique, l'idéal du Christ, l'idéal du Chef qui doit rayonner sur tous les membres. Notre-Seigneur n'est pas même nommé dans ce singulier mélange de paganisme et de christianisme, dans cette érudition rationaliste qui demande à l'antiquité profane les origines des types chrétiens. Au lieu d'étudier « le beau réalisé par les arts d'imitation », l'auteur aurait dû le chercher d'abord dans le monde moral, et s'élever ainsi jusqu'au beau surnaturel qui lui aurait donné les vrais principes de l'esthétique chrétienne.

M. Rio croyait avoir reçu la mission de professer l'esthétique; il ne se contentait pas des succès obtenus dans la société distinguée qui l'écoutait toujours avec plaisir, il aspirait à un cours public; il fut une fois sur le point de réussir. L'empereur avait accordé une séance d'essai, au Louvre; mais le ministre, M. Fould, n'en permit pas une seconde; il aurait dit, en sortant : « Accorder à M. Rio ce qu'il demande, c'est préparer l'avènement d'un second Lacordaire[1]. »

M. Rio ne voulut pas en appeler à César mieux informé : « Je renonçai donc, dit-il, à ma chimère, mais cette renonciation ne se fit pas sans tristesse, et cette tristesse s'est renouvelée toutes les fois que j'ai pensé au profit que la génération présente aurait pu tirer d'une pareille fondation... Faut-il conclure de cet insuccès que l'idéal, ou du moins l'idéal esthétique est une plante qui n'est pas faite pour prospérer sur notre sol, ou que, si elle réussit quelquefois, cultivée par des mains habiles, c'est au moyen d'une température artificielle, et pour ainsi dire en serre chaude ? »

Il démontre sa thèse, en critiquant tous les écrivains qui se sont occupés d'esthétique en France : Fénelon, Saint-Simon, Bossuet, l'abbé Dubos. Quant

1. *Épilogue de l'art chrétien,* t. II, pl. 448. M. Rio avait préparé ses trois premiers discours : 1° L'idéal sous ses trois formes; 2° L'alliance de la richesse avec le goût; 3° Du patronage dans ses rapports avec le progrès ou la décadence de l'art.

aux écrivains de la Révolution, « jamais l'esthétique n'avait été souillée de pareilles profanations ; c'est même au point qu'il est difficile de flétrir leurs auteurs autant qu'ils le méritent, à cause de l'impossibilité où l'on est de reproduire le langage cyniquement blasphématoire dont ils se sont servis, toutes les fois qu'une question aecidentelle relative à un produit de l'art chrétien leur en fournissait l'occasion. » C'est cette honte nationale que M. Rio eût voulu effacer, en occupant une chaire d'esthétique. « Nous n'atteindrions pas les Allemands, mais nous n'aurions pas à rougir de notre indifférence et peut-être de notre inaptitude en ce genre d'études... Nous sommes au dernier rang des nations sous ce rapport, puisque les plus petits États d'Europe ont un enseignement officiel d'esthétique. »

Le succès de la seconde édition de son ouvrage en quatre volumes consolait-il M. Rio de ne pouvoir professer officiellement l'esthétique ? Il nous assure que « ce succès dépassa de beaucoup son attente, et qu'il reçut les éloges de ses coreligionnaires et ceux des adversaires de ses doctrines religieuses. » Il se plaint cependant de l'Université et du clergé. « L'esthétique, dit-il, n'a pas droit de cité dans la république universitaire. M. Cousin, le grand maître, n'y entendait rien, témoin son traité du vrai et du bon, où il n'a pas dédaigné d'y joindre le beau, mais à la

condition de n'avoir pas à fléchir le genou devant l'idole mystique des peintres trop chrétiens du moyen âge. » M. Rio ne put obtenir du ministère de l'instruction publique « qu'un exemplaire de l'*Art chrétien* fût placé dans la bibliothèque de chaque collège pour servir par hasard à un professeur de rhétorique ou de philosophie, qui pourrait en profiter pour initier ses élèves ou s'initier lui-même à cette science du beau dont rien dans les traditions universitaires ne lui faisait soupçonner l'importance. »

Quant au clergé, M. Rio regrette de n'avoir pas eu le suffrage de l'épiscopat. « Il me semblait, dit-il, que le point de vue dans lequel mon ouvrage était conçu me donnait une espèce de droit. Mon seul regret, quand je vis que les chances de ce côté ne m'étaient pas plus favorables que la première fois, mon seul regret, dis-je, fut de me voir frustré de mon espoir de conquérir des prosélytes dans les séminaires, et de faire entrer mes idées, non plus goutte à goutte, mais en quelque sorte par avalanches, dans un grand nombre d'esprits que leur vocation rendait nécessairement plus aptes à les comprendre et à les propager. »

Le fait est que si l'ouvrage de M. Rio est trop religieux pour l'Université, il ne l'est pas assez pour le clergé; il ne peut servir de base à un enseignement dans les séminaires. M. Rio manque de doctrine ca-

tholique et de sens esthétique dans l'étude des œuvres d'art. Il avoue lui-même son défaut d'éducation spéciale et son ignorance des procédés techniques, qu'il faut admettre cependant comme des éléments légitimes d'appréciation. Il interroge les livres et les hommes qu'il croit compétents, et il accepte les jugements tout faits sans pouvoir les soumettre à un contrôle. De là ce mélange curieux de vérités et d'erreurs. Quand il rencontre juste, il écrit des pages excellentes. M. Rio est un littérateur de bonne société, ayant des connaissances variées et une conversation agréable. Il sait tirer parti d'un tableau, d'un événement, d'une légende : il est capable de captiver un salon et de faire devant un public choisi des conférences attrayantes. Son ouvrage est un recueil de bons articles sur les peintres italiens; il mérite une place honorable dans les bibliothèques, mais il ne saurait servir de guide à un artiste qui cherche l'idéal chrétien.

XXVI

IDÉAL DE L'ART CHRÉTIEN

1. L'idéal, forme intellectuelle de tout ce qui existe. Idéal de Dieu et de l'artiste. — 2. Le Christ, unité, centre et fin de la création. — 3. Le Christ, idéal de l'homme. — 4. Union hypostatique. La nature divinisée par l'Incarnation et par la Rédemption. — 5. La sainteté, ressemblance divine. Notre-Seigneur Jésus-Christ, idéal de l'art chrétien.

Madame,

1. — La critique et l'art sont deux choses très distinctes ; vous savez que l'une est aisée, mais que l'autre est difficile. J'ai critiqué ce que d'autres ont dit sur l'idéal, et vous me demandez d'en parler à mon tour. J'ai jugé et je serai jugé ; la tâche que vous me proposez est périlleuse.

L'idéal est l'essence même de l'art ; c'est l'invisible que l'artiste s'efforce d'exprimer. Comment bien le définir et le faire comprendre ? N'est-ce pas vouloir expliquer la substance des choses et en pénétrer le mystère ? N'est-ce pas prétendre résumer en un mot tout ce que j'ai dit sur l'art ? Je vais, pour

vous obéir, m'aventurer dans bien des questions philosophiques et théologiques. Je m'égarerai peut-être, mais nous nous retrouverons toujours, j'espère, en présence de Celui qui est l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin de toutes choses.

Qu'est-ce que l'idéal ? Ce mot, tout d'abord, nous élève à une sphère supérieure, au-dessus des réalités de la terre ; il nous indique une forme première, indépendante, le principe d'une empreinte, d'une image, l'exemplaire, le modèle d'une œuvre d'art. L'idéal est une vision de l'esprit, une forme qui est en puissance avant d'être en acte, et qui demande, pour se produire, le concours de l'intelligence et de la volonté. Cette vision de l'idéal est un privilège royal de l'homme, un trait de sa ressemblance divine. Les animaux ne connaissent pas l'idéal et n'aperçoivent que les lignes extérieures des choses, tandis que l'homme, en les voyant, les généralise, les *idéalise* et les juge d'après une règle intérieure, un type de perfection qui lui en fait reconnaître les qualités, les limites et les défauts.

Nous voilà déjà en présence des mystères de notre nature. Nous touchons au problème des idées innées ; car, pour juger d'après l'idéal des choses, il faut le posséder avant de les connaître. Il est évident que nous n'avons pas cet idéal par nous-mêmes, puisqu'il existe sans nous, qu'il est avant nous et au-

dessus de nous. Notre intelligence est faible et limitée, et cependant nous jugeons l'imparfait par le parfait, le fini par l'infini, et nous aspirons toujours à être plus que nous-mêmes. Quel est cet idéal que nous poursuivons ? Quelle est cette lumière que nous apercevons à travers les choses, comme la lumière du soleil derrière les nuages, cette lumière que nous voulons toujours voir davantage et qui nous appartient si peu, que tous nos efforts tendent à en imiter quelque reflet dans nos œuvres ?

L'idéal est le rêve du génie, et le but de l'art, parce qu'il est la forme du vrai, du beau et du bien. Dieu en est, par conséquent, le principe, la source infinie ; L'idéal est la raison, la perfection de l'être. L'idéal est donc nécessairement divin. Dieu est l'idéal de tout idéal. L'idéal s'épanche de la Cause première sur toute créature comme la lumière d'un centre unique sur tous les points de sa circonférence ; et l'idéal d'une chose n'est que le rapport, le rayon de cette lumière qui l'unit à son Créateur.

L'idéal de l'homme vient de Dieu, en qui nous avons l'être, le mouvement et la vie ; et cet idéal, nous pouvons le contempler dans notre intelligence et le manifester dans nos œuvres. L'artiste ne fait que reproduire l'idéal qu'il a conçu par la pensée, et son art aura pour mesure la ressemblance de cet idéal avec l'idéal divin. Dieu nous donne une certaine con-

naissance innée de son idéal, afin que nous puissions bien juger les choses et suivre à cette lumière la voie qui mène à lui. Mais, cette connaissance, nous pouvons l'augmenter ou la diminuer, selon le libre arbitre de notre volonté. Nous pouvons la développer par la prière, l'étude et la méditation. Nous pouvons aussi l'obscurcir, la déformer dans l'égarement des sens, et nous créer un faux idéal qui nous abaissera vers la matière, au lieu de nous élever vers l'infini. C'est dans le cœur que se fixe l'idéal, et il faut avoir le cœur pur pour voir Dieu, l'idéal divin.

L'Église nous révèle l'idéal divin dans le mystère de la sainte Trinité. Dieu a son idéal en lui de toute éternité ; il ne peut le voir en dehors de lui, puisque rien de ce qui existe n'a été fait sans lui, et que c'est d'après cet idéal qu'il a tout créé. Son idéal est son essence qu'il contemple, et la connaissance infinie qu'il en a, engendre une image parfaite de lui-même qui est son Fils, son Verbe, sa forme, Celui que l'Apôtre appelle « le rayon resplendissant de sa gloire et l'empreinte de sa substance [1] », idéal vivant et personnel, idéal par lequel le Père se connaît comme l'âme se connaît par sa pensée, idéal unique, renfermant l'idéal de toute chose, et se manifestant par la création ; car c'est lui qui prononce la parole effi-

1. « Splendor gloriæ, et figura substantiæ ejus, portansque omnia verbo virtutis suæ. » (Heb., I, 3.)

cace, la parole qui donne à tous l'existence : *Dixit et facta sunt.* Et saint Augustin nomme ce Fils, l'art du Père, *Filius Dei est ars patris*[1].

Le Fils est l'art du Père parce qu'il en est l'idéal. Il est dit que la sagesse éternelle est « le miroir sans tache de la majesté de Dieu et l'image de sa bonté[2]. »

La raison de l'art de Dieu est la manifestation de sa majesté et de sa bonté ; c'est le moyen de se rendre justice à lui-même en montrant sa gloire, et de nous rendre heureux en nous communiquant son bonheur. Pour être juste et bon, pour être parfait et digne de lui, son art doit être son Fils ; c'est pourquoi l'Incarnation me semble l'idéal de la création.

L'art de Dieu n'est pas limité comme celui de l'homme, car il est infini et tout-puissant. L'homme veut rendre l'idéal qu'il a conçu et cherche à établir une ressemblance, une équation entre son œuvre et sa pensée ; il y travaille péniblement, et, malgré tous ses efforts, il n'y parvient jamais. C'est la lutte de Jacob contre l'ange pendant la nuit. L'artiste lutte contre l'idéal jusqu'à l'aube du jour, jusqu'au matin de l'autre vie[3]. L'idéal est à la fois un homme, un ange, un Dieu ; il faut qu'il le retienne dans une

1. S. Bonaventuræ *De reduct. art. ad theologiam.* S. August. *De trinitate,* liv. VIII, ch. x.

2. « Candor est enim lucis æternæ, et speculum sine macula Dei majestatis, et imago bonitatis illius. » (*Sap.* vii, 27.)

3. « Ecce vir luctabatur cum eo usque mane. » (*Genèse* xxxii, 24.)

forme, qu'il l'enferme dans une figure, pour mériter aussi le nom d'Israël; car, pour être fort contre Dieu, il faut lui ravir son art et faire comme lui, un acte créateur. Il sera béni, s'il le demande; mais il sortira blessé de la lutte; car il se trouve boiteux, quand augmente la lumière et qu'il compare son œuvre à son idéal. Son œuvre lui paraît inachevée, incomplète; et il exprime son découragement et ses regrets, en ajoutant à son nom, que doit lire la postérité, un mot qui indique l'imparfait : *faciebat*, *pingebat*.

Il n'en est pas ainsi de l'artiste suprême qui fait tout ce qu'il veut, car il a en lui-même l'idéal parfait et son œuvre est toujours digne de sa pensée.

2. — Je vous avoue, Madame, ne pas comprendre la création sans l'Incarnation. Il me semble que l'art de Dieu ne serait pas infiniment juste et infiniment bon, si son Fils n'en était pas la cause, la fin et le moyen. L'Incarnation est l'unité, la perfection de la création, et il est permis de dire qu'elle aurait eu lieu, lors même que la faute d'Adam n'eût pas nécessité la Rédemption. J'ignore les objections que les théologiens peuvent faire à cette doctrine, mais je sais qu'elle est acceptée maintenant par le plus grand nombre et qu'elle vous est particulièrement chère[1].

1. Voir *Élévations sur la vie et la doctrine de Notre-Seigneur Jésus-Christ,* par Mgr Gay. 2e élév.

Le Verbe est le seul médiateur possible entre le fini et l'infini, et la parole qui créait le monde pour glorifier Dieu devait revenir à Dieu, comme un écho fidèle, pour le louer et l'adorer. Le Christ, l'Homme-Dieu, est antérieur à toute créature dans la pensée divine. C'est pourquoi saint Paul l'appelle le Premier-né de la création, *Primogenitus omnis creaturæ*[1]. Il est la raison, le but, l'idéal de l'œuvre dont le plan est donné par l'Apôtre, lorsqu'il dit que le monde a été fait pour l'homme, l'homme pour le Christ, et le Christ pour Dieu[2]. Si l'Incarnation n'avait été voulue que comme réparation de la faute de l'homme, le Christ serait fait pour l'homme et non pas l'homme pour le Christ. La Rédemption est une conséquence de la chute, et si elle est inséparable de l'Incarnation, c'est que Dieu a prévu de toute éternité l'abus qu'Adam ferait de son libre arbitre ; mais elle n'était pas nécessaire au plan primitif, puisque l'homme pouvait ne pas pécher, tandis que l'Incarnation était nécessaire à la création pour louer dignement le Créateur. Il me semble que le symbole de Nicée distingue l'Incarnation et la Rédemption, lorsqu'il dit : *Qui propter nos homines et propter*

1. « Qui est imago Dei invisibilis, primogenitus omnis creaturæ, quoniam in ipso condita sunt universa in cœlis et in terra, visibilia et invisibilia. » (Colos., I, 15, 16.)

2. « Omnia enim vestra sunt... Vos autem Christi, Christus autem Dei. » (I Cor., III, 22, 23.)

nostram salutem. Le Fils de Dieu est descendu du ciel pour être notre médiateur, notre chef, notre organe, et aussi, à cause de la chute, pour être notre salut, notre rédempteur.

Le Christ devait être le centre, l'unité de la création, et par conséquent le chef, le roi des anges. Les théologiens pensent qu'il fut proposé à leur adoration, afin d'être la cause de leur béatitude et la voix de leurs louanges. Il semble que saint Paul l'indique dans son admirable *Épître aux Hébreux*, où il expose toutes les grandeurs du Christ. Il le montre au-dessus des prophètes et des anges, car il est le Verbe, le Fils de Dieu, « la splendeur de sa gloire, la figure de sa substance, » l'héritier de toutes choses, le maître des siècles, lui qui en est le principe, le créateur, le conservateur, le médiateur, le rédempteur. Il est le premier-né du Père dans le temps comme dans l'éternité, car le Père peut dire éternellement : « Tu es mon Fils, je t'ai engendré maintenant ; » et il a pu dire aux anges en leur révélant l'Incarnation : « Je serai son Père, et il sera mon Fils. » Et lorsqu'il introduit enfin dans le monde créé le Premier-né de sa pensée, il leur renouvelle l'ordre de l'adorer : « Que tous les anges de Dieu l'adorent[1]. »

1. « Filius meus es tu, ego hodie genui te. Et rursum : Ego ero illi in patrem, et ipse erit mihi in filium. Et cum iterum introduxit primogenitum in orbem terræ, dicit : Et adorent eum omnes angeli Dei. » (Hebr., 1, 5, 6.)

L'Incarnation fut révélée aux anges avec le plan de la création, mais ils ignorèrent alors la Rédemption, parce qu'ils ne connurent le mal, comme Adam, que par l'abus de leur liberté. L'union de la nature divine à la nature humaine leur fut seulement montrée; et c'est cette union qui révolta l'orgueil de Lucifer, pour lequel il ne devait pas y avoir de rédemption. La Rédemption lui fut annoncée après la chute d'Adam, mais il n'en connut pas le mode. Il trembla sous la menace du pied qui devait lui écraser la tête, et il interpréta les prophéties comme les Juifs qui attendaient un Messie glorieux; il les comprit seulement au Calvaire, lorsqu'il eut aidé à les accomplir et qu'il fut foudroyé par le *Consummatum est.*

Mais revenons à notre idéal. Ne suffit-il pas de dire que le plan de la création était plus beau avec l'Incarnation, pour y croire? Comment admettre que l'homme peut imaginer quelque chose de plus parfait que l'œuvre de Dieu même? Adorons donc le Christ, l'idéal de la création, et voyons le Verbe préparer son incarnation dans l'univers.

« L'art, dit Lamennais, implique deux éléments inséparables, l'élément spirituel ou idéal dont le type premier est l'infini, l'élément matériel dont le type premier est le fini. L'un correspond à l'unité primordiale absolue et se résout en elle; l'autre, aux manifestations limitées, partielles, diverses dès lors,

de cette unité première, et se résout en elles. Le rapport naturel de ces deux éléments, l'unité et la variété, constitue l'harmonie essentielle de l'art : « Le beau infini est le Verbe ou le resplendissement, la manifestation de la forme infinie qui contient dans son unité toutes les formes individuelles finies. Plus une forme finie s'en rapproche, ou plus elle implique, dans son unité relative, de formes diverses harmoniquement liées, plus elle a de beauté ou plus elle participe au Beau infini, éternel.

« Le Verbe *fait chair,* le Dieu homme, l'être en qui l'amour substantiel a consommé l'union du fini et de l'infini, et qu'il pénètre, qu'il anime comme il anime Dieu même, le Verbe est descendu jusqu'à l'humanité, l'humanité s'est élevée jusqu'au Verbe. Sous cette forme sensible, expression de notre nature, resplendit la forme incréée, inaccessible aux sens, en qui se contemple le souverain Être et par laquelle il se connaît. Le Créateur et la créature, que l'Homme-Dieu résume en soi, sont là tout ensemble distincts et un, celui-là incorporé à son œuvre, celle-ci spiritualisée dans son exemplaire éternel ; c'est le beau complet, le beau dans ses rapports avec le vrai et le bien[1]. »

Notre intelligence s'arrête éblouie par la lumière

1. *Esquisse d'une philosophie,* par F. de Lamennais, t. III, liv. VIII, de l'Art, ch. 1er.

impénétrable où se cache l'*Acte pur* qui réalise dans le temps les pensées éternelles. La création de la matière étonne peut-être plus que celle des esprits, parce qu'elle s'éloigne davantage de la nature du Créateur. Nous concevons que Dieu, qui est esprit, crée des êtres spirituels[1], mais nous ne comprenons pas pourquoi il tire du néant une chose si inférieure, si différente de lui, si étrangère à ses perfections, la matière qui mesure l'espace dans l'infini et qui compte les heures dans l'éternité. C'est avec elle cependant qu'il doit se faire un corps, une demeure, un empire.

L'empire est si vaste que l'homme ne peut en mesurer l'étendue. L'astronomie fixe bien notre place dans l'immensité ; elle nous montre le soleil, notre centre, qui nous envoie du haut de son trône sa lumière et sa chaleur. Elle nous décrit son domaine; elle calcule les distances qui nous en séparent et le temps qu'il faut pour les parcourir; mais, quand il a disparu de notre horizon, nous apercevons dans la nuit un océan sans rivages; le soleil n'est plus qu'un soldat de cette armée céleste dont la marche et les chefs nous sont inconnus. Que sont ces étoiles innombrables qui parcourent le ciel? Il leur faut des années pour nous envoyer leur lumière, tandis que celle du soleil nous parvient en quelques instants,

1. « Qualis operator, talis et creatio. »

malgré les millions de lieues qui nous en séparent! Et tous les astres obéissent à un mouvement circulaire dont nous ignorons le centre, centre mystérieux où Dieu sans doute a son sanctuaire.

Pourquoi cette prodigalité de mondes, ces merveilles sans nombre que nous ne pouvons pas voir? Puisque sa création devait nous révéler l'infini, il fallait bien qu'elle n'eût pas pour nous de limites visibles; mais aussi le Verbe devait s'incarner, et le Père préparait à son Fils, à son Idéal bien-aimé, un royaume digne de lui.

La terre qu'il devait habiter n'est pas moins admirable. La géologie nous fait assister à sa formation. Avant que la terre fût affermie sur son axe, tous ces éléments étaient à l'état gazeux, et leur masse incandescente précipitait sa course autour de son centre, se condensant peu à peu dans les espaces glacés des régions planétaires, passant insensiblement, à sa surface, de l'état liquide à l'état solide, et prenant sa forme générale par cette force centrifuge qui aplatissait les pôles et renflait l'équateur. Elle s'enveloppait d'une couche de granit, rompant et soulevant sans cesse les matières en fusion qui s'échappaient d'une prison rendue trop étroite par son refroidissement. L'Artiste suprême, par cette organisation du règne minéral, préparait sa création, comme le sculpteur dégrossit son bloc de marbre.

Cette lutte des éléments, ces pluies brûlantes qui décomposent les roches, ces flots tumultueux qui mélangent les terrains, ces volcans qui fournissent sans cesse des matériaux, ces ténèbres, ces éclairs, ces tonnerres retentissants, sont un prélude des merveilles de la création [1].

Il fallait un corps à l'idéal divin, et le Verbe l'ébauche dans l'ordre et la lumière. Il commence cette hiérarchie des êtres, unis par leurs rapports et leurs besoins, dans une harmonieuse dépendance. Aucun être n'est créé pour lui seul; il doit servir aux autres, se rattacher à un plan général, et former ainsi des degrés qui montent vers la perfection, c'est-à-dire vers l'idéal. La vie est la création véritable et continuelle des êtres. C'est elle qui unit leurs éléments et produit leurs phénomènes; elle en est la forme, la force qui en fait la durée; elle est l'empreinte de l'idée divine, et quand elle disparaît, l'être cesse et ses éléments vont se perdre dans d'autres formes.

Le soleil, de son centre immobile, comme Dieu des profondeurs de son éternité, encourage et déve-

1. Il a fallu bien du temps et des efforts à la science moderne, pour déchiffrer ces choses écrites dans les entrailles de la terre. Dieu les avait révélées, il y a des siècles, à une simple religieuse. Il avait dit à sainte Hildegarde qu'il avait fondu les roches dans le feu et dans l'eau pour en faire les ossements du globe, et qu'il avait tiré de l'humidité et des plantes la moelle de la terre : *Lapides ex igne et aqua velut ossa fudi, et terram ex humiditate et viriditate quasi medullam constitui.*

loppe la vie de tous les êtres; il se fait tout à tous selon les heures et les climats. Il éveille doucement la nature par les lueurs naissantes de l'aube; il lui sourit dans les regards du matin, l'illumine par les splendeurs du midi, et disparaît dans les magnificences du soir pour renouveler sans cesse la joie de sa présence. Il nous console de son absence par les reflets de la lune dont la clarté est douce comme le souvenir et belle comme l'espérance. La nature est ainsi bercée par un flux et reflux de lumière.

Les plantes reçoivent leur vie du soleil, et semblent l'aimer comme un père. Elles élèvent vers lui leur feuillage; elles lui ouvrent leurs calices et se parent de ses couleurs. Elles répandent leurs parfums comme un encens, pour le remercier des bienfaits qu'elles en ont reçus.

Mais il faut une vie plus parfaite pour jouir des plantes et du soleil. Le Verbe crée les poissons qui accomplissent dans l'eau leur existence obscure et silencieuse; les oiseaux qui s'élancent dans l'espace pour l'animer de leur vol et de leurs chants; les animaux enfin destinés à peupler la terre. Les formes se perfectionnent avec la vie et les mouvements qu'elles doivent servir. L'affinité impose aux corps inorganiques leurs formes géométriques invariables, tandis que la force végétative donne aux plantes des formes plus libres et plus gracieuses. Leur vie est

fixée au sol qui les nourrit, mais elles élèvent leur tige dans l'air, et livrent leurs branches au souffle du vent. Les poissons, captifs dans leur élément, promènent dans la transparence des eaux l'agilité de leur corps et la richesse de leurs écailles. Il y a dans la simplicité de leurs contours une unité de forme et une variété de mouvement que ne possèdent pas les plantes. Les oiseaux revêtent aussi des formes plus élégantes et des couleurs plus vives, parce qu'ils ont une existence plus libre, une vie plus intelligente. Ils ont une famille, des mœurs, des joies, des tendresses, et presque des vertus. Les animaux terrestres possèdent des formes plus développées, des organes plus puissants et des lignes plus expressives qui rendent visibles leurs qualités : la force, l'agilité, la douceur, la fidélité, le courage.

Ainsi l'œuvre progresse toujours et l'artiste augmente le beau à mesure qu'il approche de l'idéal qu'il se propose. Toutes ces vies, toutes ces formes, offrent un ensemble, un ordre, une harmonie où tout se lie, tout s'enchaîne. Chaque être devient plus beau par ses rapports avec les autres êtres. Il y a entre eux un échange de services, une sorte de fraternité, d'amour. Que manque-t-il à cette beauté visible de la création ? Une beauté intellectuelle et morale qui en soit l'âme. L'univers est un palais qui attend son roi, un temple qui réclame son prêtre

pour le consacrer par la prière, et s'écrier dans son adoration : « Bénédiction, gloire, sagesse, action de grâces, puissance et force à notre Dieu, dans les siècles des siècles [1] ! » Et le Verbe dit : « Faisons l'homme à notre image et ressemblance. »

3. — L'homme a donc un idéal, et cet idéal est Dieu. La Trinité parle et agit tout entière. Elle crée l'homme avec la puissance du Père, la sagesse du Fils et l'amour du Saint-Esprit. Ce n'est plus le simple *fiat* qui donne à chaque être une empreinte divine, c'est une parole collective qui choisit un idéal et décide une copie à son image et ressemblance. Le Verbe est l'idéal de Dieu, et c'est par l'Incarnation que l'homme sera vraiment fait à son image et ressemblance. L'homme, il est vrai, ressemble par son âme à son Créateur, puisque l'âme a comme Dieu l'être, l'intelligence et la volonté, et qu'elle vit de vérité et d'amour ; mais l'âme est unie à un corps, et ce corps est une dissemblance avec Dieu. Ce corps est bien le résumé, le chef-d'œuvre de la création, l'organisation la plus parfaite, la forme la plus belle du monde visible ; mais il n'en est pas moins un besoin, une dépendance pour l'âme, une cause d'infériorité de l'homme : c'est par le corps qu'il est placé un peu au-dessous de l'ange,

1. *Apoc.*, VII, 12.

lui que Dieu cependant a couronné d'honneur et de gloire et qu'il a préposé à tous les ouvrages de ses mains [1]. Serait-il fait moins que l'ange à l'image de Dieu et à sa ressemblance? Non, s'il est fait à l'image et à la ressemblance du Christ.

Le Verbe est l'idéal de l'homme, parce que le Verbe doit s'incarner. Adam n'est que la préparation, la copie, le précurseur, l'ancêtre du Christ [2]. La main de Dieu l'a formé de limon, comme le sculpteur façonne d'abord en terre la statue qu'il veut exécuter en marbre. Le premier homme est l'ébauche du marbre très pur que le Verbe prendra dans le sein virginal de Marie, pour rendre visible et palpable l'idéal divin. C'est cette ressemblance anticipée qui donne à l'homme sa royauté sur toute la nature. Le Verbe est son chef et lui confie son pouvoir. Il inspire sur sa face un souffle de vie, et il en fait une âme vivante dont il est la lumière et la gloire [3]. Il lui donne un verbe intérieur qui lui fera connaître et aimer ce que Dieu connaît et aime lui-même; et cette parole sera efficace dans son corps, comme la parole divine est efficace dans le monde. Ce qu'il aura dit, le corps le fera. Les sens exécuteront ses ordres; ses yeux verront, ses oreilles

1. Ps. VIII, 6, 7.
2. « Adæ, qui est forma futuri. » (Rom. V, 14.)
3. « Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ, et factus est homo in animam viventem. » (*Gen.* II, 7.)

entendront, ses lèvres parleront, ses membres agiront. Sa main tiendra le sceptre de son empire, l'instrument de sa domination, car l'homme est fait pour commander aux poissons de la mer, aux oiseaux du ciel, et à tous les animaux qui s'agitent sur la terre [1].

Mais cet empire, il doit l'exercer dans l'ordre, la justice et l'amour; il doit l'exercer d'abord sur le monde matériel et animal qui est en lui, sur ses désirs, ses passions, ses actes, afin de les soumettre à la volonté du Créateur. Il est le roi du monde, pour en être l'organe, l'adorateur, le prêtre. Cette dignité, il l'a, parce qu'il représente Celui qui est seul capable de la remplir; car si le monde est fait pour lui, lui est fait pour le Christ, comme le Christ est fait pour Dieu. L'homme est incapable d'être le médiateur entre le fini et l'infini, le centre du monde visible et du monde invisible. Il est incapable de louer Dieu comme il le mérite, incapable surtout de réparer une offense envers la souveraine Majesté, s'il vient à abuser de son libre arbitre; il faut pour cela un homme-Dieu.

4. — L'union hypostatique est la seule solution du problème. La nature divine est unie à la nature humaine dans la personne du Christ, et cette union

1. *Genèse*, I, 28.

est la plus parfaite, la plus grande des unions, selon saint Thomas, *maxima unionum;* union plus intime que l'union de l'âme et du corps, puisqu'en Notre-Seigneur Jésus-Christ on peut dire que l'homme est Dieu et que Dieu est homme, tandis que dans l'homme on ne peut pas dire que le corps est âme et que l'âme est corps [1]. Cette union a été victorieuse de la mort, puisque le Symbole dit que le Fils de Dieu a été enseveli et qu'il est descendu aux enfers, parce que sa divinité est restée unie à son corps et à son âme qui étaient séparés. Cette union produit des actes théandriques qui divinisent la vie de l'homme et qui permettent de dire qu'un Dieu est né, qu'il a grandi, qu'il a souffert, qu'il est mort et ressuscité.

Par cette union, la création devient parfaite et digne de son idéal; car le Christ en est la cause, le moyen, le but, la perfection. De l'être le plus simple, le plus inerte, jusqu'à l'être le plus complet, le mieux organisé, la nature entière est une gradation, un progrès continu vers sa manifestation, son Incarnation. Le Verbe met son empreinte dans tous les êtres et les rattache à lui par l'homme. En s'unissant à notre humanité, non seulement il divinise l'âme et ses facultés, mais il divinise encore la matière et tous les éléments qui composent son corps; l'air qu'il res-

1. Père Monsabré, V, *Conf.* 1878.

pire, l'eau qu'il boit, les aliments qu'il mange deviennent la forme, le corps du Christ; et nous voyons ce mystère se renouveler, se perpétuer sous nos yeux. Tout ce qui contribue à faire germer le blé et fructifier la vigne, le rayon du soleil, la pluie, la rosée, la poussière du chemin servent à composer les espèces eucharistiques, qui deviennent Dieu par les paroles de la consécration.

Le Christ est l'idéal de l'homme parce que le Christ est l'homme parfait, l'Homme-Dieu, pouvan seul offrir à Dieu son Père une adoration, une louange digne de lui; car il a seul la plénitude de la science et de l'amour. Il est venu rendre Dieu visible en sa personne, et montrer au monde l'idéal du beau sensible, du beau intellectuel et du beau moral. Il est venu pour être le roi légitime et le prêtre éternel de la création; mais le royaume était usurpé, le sanctuaire était profané; il fallait combattre pour triompher; il fallait être à la fois le prêtre et la victime. Et l'Agneau est descendu dans le sein de Marie, sur l'autel sans tache qui lui était préparé dès l'origine pour y être immolé[1]. Il devait vaincre les trois concupiscences par l'obéissance, la souffrance et la pauvreté; il devait rétablir dans l'homme la ressemblance divine, et il l'a fait par sa vie et son enseignement.

1. « Occisus est ab origine mundi. » (*Apoc.* XIII, 8.)

De la Crèche au Calvaire, Notre-Seigneur a montré au monde l'idéal de l'homme régénéré. Il a sanctifié les âges de la vie, par l'innocence de son berceau, la grâce de sa jeunesse, la force de sa virilité. Il a voulu être l'idéal de l'homme pécheur dont il prenait la place, et lorsque Pilate le montrait à la foule, sanglant et défiguré, en lui disant : *Ecce homo*, il montrait à l'humanité déchue l'idéal de l'expiation.

Notre-Seigneur est l'idéal de toutes les relations humaines : l'idéal du fils honorant et glorifiant son père, aimant et bénissant sa mère; l'idéal du frère partageant tout ce qu'il possède; l'idéal de l'ami donnant sa vie pour ceux qu'il aime; l'idéal de l'époux s'unissant à nos âmes; l'idéal du père qui nous fait les enfants de Dieu, et qui nous aime plus qu'une mère; l'idéal du roi qui rend heureux ses sujets; l'idéal du juge qui convertit et pardonne; l'idéal du bon maître qui récompense ses serviteurs; l'idéal de la famille à Nazareth; l'idéal de la société dans l'Église; l'idéal de toute beauté, de toute unité; car il est parfait comme son Père est parfait, et il ne veut qu'une chose, c'est d'être en nous, comme son Père est en lui, afin que nous soyons tous consommés dans l'unité [1].

L'idéal déborde de tout l'Évangile; chaque mot

1. « Ego in eis, et tu in me; ut sint consummati in unum. » (S. Jean, *Evang.*, XVII, 23.)

révèle une vérité de Celui qui est la lumière du monde, une vertu de Celui qui est doux et humble de cœur. Il a fait ce qu'il a enseigné, *cœpit facere et docere;* il a dit : « Je vous ai donné l'exemple, afin que ce que j'ai fait, vous le fassiez de même [1]. » Aussi tout homme doit « regarder et suivre l'exemple qui lui est montré sur la montagne [2] », et « tout baptisé dans le Christ doit revêtir le Christ [3] » ; car « ceux que Dieu a vus d'avance au nombre de ses élus, il les a prédestinés aussi à être conformes à l'image de son Fils [4]. » Le chrétien doit être la ressemblance du Christ. Saint Grégoire de Nysse a dit : « Chaque homme est peintre de sa vie ; la main de l'artiste est la volonté ; les couleurs sont les vertus ; le modèle doit être le Christ [5]. »

Saint Basile dit aussi : « Le Christ a pris notre nature pour peindre en lui comme sur un tableau la vertu parfaite, et pour nous la présenter à tous comme l'idéal, l'archétype qu'il faut imiter [6]. »

5. — La sainteté consiste à copier cet idéal ; le

1. S. Jean, XIII, 15.
2. *Exode,* XXV, 40.
3. Ép. aux Gal., III, 27.
4. Rom. VIII, 29.
5. « Suæ quisque vitæ pictor est, artifex hujus operis est voluntas, colores sunt virtutes ; exemplar Christus esse debet. »
6. « Propter hoc naturam nostram suscepit, ut in se, velut in tabula quadam, veram virtutem depingeret, eamque nobis omnibus tanquam archetypum imitandum proponeret. »

Christ est le seul Saint, *Tu solus sanctus*, et les saints ne le sont qu'en devenant d'autres Christs par sa ressemblance. Le Christ est la gloire de sa très sainte Mère, la joie des anges, la science des Apôtres, la force des martyrs, la lumière des confesseurs, la pureté des vierges, la couronne de tous les saints. C'est le soleil qui éclaire l'Église et y fait naître toutes les merveilles de la grâce, les fleurs de la solitude et du cloître, le zèle des pontifes, la sagesse des rois, le dévouement des chevaliers, la grandeur des humbles et les larmes des pénitents. C'est par lui, c'est à sa mesure, à sa ressemblance, qu'il faut tout juger.

Comment le Christ ne serait-il pas l'idéal de l'art chrétien, lui qui en est la voie, la vérité, la vie? Le Christ est l'artiste parfait, l'artiste qui seul peut exprimer complètement son idéal; car il est le miroir très pur de la Majesté divine, le Verbe de Dieu, l'image et l'art du Père, la parole qui donne l'être à toute créature, le chantre céleste de la création, qui a ordonné l'univers avec nombre et mesure, qui a forcé les éléments en désaccord à former un admirable concert, afin que le monde entier devînt tout harmonie [1]; le Verbe qui inspire David et les prophètes, qui accorde avec le Saint-Esprit le corps et l'âme de l'homme comme une lyre vivante pour célébrer le Seigneur; le Verbe qui a parlé sur la mon-

1. Clément d'Alexandrie, *Exhortation aux Grecs*.

tagne et à la dernière cène; le Verbe, la louange vraiment digne, vraiment juste et salutaire, la voix mystérieuse qui ravit l'âme dans le silence de l'Eucharistie.

Le Christ est l'architecte qui bâtit le monde, l'Église, la Jérusalem céleste, le sculpteur qui forme l'homme spirituel, qui guérit les infirmes, et donne la vie aux morts; le peintre qui répand sur toute chose l'unité de sa lumière et la richesse de ses couleurs; le peintre qui glorifie les saints, qui représente si fidèlement Dieu en lui et dans ses œuvres, que celui qui le voit, voit son Père, car son Père et lui ne font qu'un [1].

O Christ! idéal de l'art chrétien, idéal que l'œil ne peut voir, l'oreille entendre, et le cœur de l'homme concevoir, idéal du vrai, du beau et du bien, idéal de Dieu, idéal de l'homme, idéal du ciel et de la terre, idéal du temps et de l'éternité, idéal qu'il faut posséder dans son âme pour bien l'exprimer, éclairez-moi; venez en moi, pour que je vous connaisse, que je vous adore et vous aime, venez, Seigneur Jésus : *Veni, Domine Jesu!*

Je suis ébloui, Madame, et je ne sais plus que dire, mais ces litanies de l'idéal, vous les savez mieux que moi; vous les goûtez, vous les chantez sans cesse dans votre cœur. Permettez-moi seulement de

1. S. Jean, XIV.

vous faire remarquer en finissant que cet idéal divin résume tout ce que j'ai pu vous écrire sur l'art chrétien. Notre-Seigneur Jésus-Christ en est le principe et la fin ; il doit en être le modèle, le moyen, la perfection, l'amour. C'est son enseignement que l'artiste doit rechercher avant tout par l'étude, la méditation et la prière (lettre II).

Notre-Seigneur est la cause du symbolisme par la création et l'Incarnation ; il est la clef du symbolisme naturel, historique et liturgique (III).

Notre-Seigneur est la vérité de l'archéologie, le souffle qui fait revivre les peuples et les siècles pour les bien juger (IV).

Notre-Seigneur est le révélateur de l'esthétique divine, le beau qui *appelle*, qui ravit, parce qu'il est la lumière, le soleil des intelligences et l'amour des volontés (V).

Notre-Seigneur est le réparateur de l'esthétique de l'homme ; il a triomphé du mal et du laid, en rétablissant dans l'homme et dans la société la ressemblance divine (VI).

Notre-Seigneur est le principe de la vraie Renaissance, le principe outragé par la fausse Renaissance du XVIe siècle qui a rejeté, comme la Réforme et la Révolution, sa souveraineté sur les nations qu'il a reçues en héritage. Raphaël ne l'a pas honoré par ses chefs-d'œuvre, et son génie a besoin d'être

pardonné par son infinie miséricorde (VII, VIII, IX).

Notre-Seigneur est le véritable et le seul élément religieux de l'art, révélé par la religion primitive et mosaïque. L'art des fausses religions n'a été grand que par les restes de vérité qu'elles avaient conservés. L'élément religieux a été renouvelé par l'Église et il n'y a plus maintenant de grand art possible que l'art catholique. Le schisme et l'hérésie seront toujours stériles (X). Le Christ est l'élément social de l'art, parce qu'il est la source de la civilisation et des mœurs, et que sans lui l'art ne peut être que l'esclave du despotisme et de l'anarchie (XI). Le Christ est aussi la vie de l'élément individuel, parce qu'il sanctifie les races, les patries, les familles et les artistes, et qu'il les unit dans une même foi et un même amour (XII).

C'est donc le Christ que l'art doit enseigner et glorifier par tous ses moyens : par la parole, la littérature, la musique, l'architecture, la sculpture et la peinture réunies (XIII, XIV).

Le Christ, par conséquent, domine l'histoire de l'art; tout ce qu'il y a de beau dans l'art des peuples vient de lui, et leurs ruines sont des trophées de sa victoire. Il a vaincu les Égyptiens, les Assyriens, les Perses; les Grecs et les Romains ne sont que ses serviteurs (XV). Il régnera dans tous les siècles des siècles, car c'est l'idéal divin élevé sur la Croix

pour attirer tout à lui ; l'idéal de l'Évangile, l'idéal des catacombes, l'idéal adoré par Constantin, Charlemagne et saint Louis.

Cet idéal a fait naître tous les chefs-d'œuvre de l'art chrétien. L'Église a continué la Bible dans sa littérature et sa liturgie (xvi); elle a élevé à l'orient et à l'occident des temples dignes de son chef (xviii). Elle a créé cette architecture ogivale (xix) qu'elle a enrichie de sculptures (xx) et de peintures admirables (xxi), dont la gravure a muliplié les saintes images (xxii).

Mais le rationalisme de la Renaissance a malheureusement arrêté le progrès. En Italie (xxiii) et dans toute l'Europe (xxiv), l'idéal du Christ a été abandonné par les artistes, renié par la Réforme et insulté par la Révolution. Sans cet idéal, il n'y a que ténèbres, anarchie, décadence, corruption et mort. C'est par cet idéal que nous devons tout juger et tout comprendre dans l'histoire de l'art (xxv); c'est par lui, en lui et pour lui que l'artiste doit vivre et créer des chefs-d'œuvre; car le Christ est la lumière du monde; il est la Voie, la Vérité, la Vie, le seul Saint, le seul Seigneur, le seul Très-Haut, avec le Saint-Esprit, dans la gloire de Dieu le Père. *Amen.*

TABLE DES MATIÈRES

XVI. LITTÉRATURE CHRÉTIENNE

1. L'histoire de l'art chrétien unie à celle de l'Église. Les catacombes.. 1
2. L'art de la parole. Les Livres saints. Les temps apostoliques.. 9
3. La littérature chrétienne. Actes des martyrs. Apologistes. École d'Alexandrie.................................. 14
4. Le grand siècle littéraire en Orient et en Occident....... 27
5. Influence littéraire de l'Église. Étude de l'antiquité dans les monastères. Formation des langues modernes....... 36

XVII. ARCHITECTURE BYZANTINE

1. L'Église et l'élément social de l'art. Saint Benoît, saint Grégoire le Grand et Charlemagne.................. 47
2. L'architecture chrétienne, byzantine et romane. Sainte-Sophie, Justinien.................................. 53
3. Qu'est-ce que l'architecture byzantine. Origines romaine et asiatique. Erreurs de Viollet-le-Duc............... 59

XVIII. ARCHITECTURE ROMANE

1. Invasions des barbares. Théodoric. Rapports de l'Orient et de l'Occident. Renaissance des sciences et des arts à Rome.. 67
2. Architecture romane. Écoles du Rhin et du Midi. Saint-Marc de Venise. Saint-Front de Périgueux. Le Saint-Sépulcre.. 77
3. Classification de l'architecture chrétienne. Causes de ses développements et de ses variétés. Écoles monastiques. 83

XIX. ARCHITECTURE OGIVALE

1. Progrès de l'architecture en France. Clercs et laïques. Le rationalisme dans l'art.... 93
2. Organisation sociale. Union des artistes. Saint Louis. Frédéric II.... 104
3. Origine française du style ogival. Architecture arabe. Espagne. La mosquée de Cordoue et l'Alhambra.... 110
4. L'ogive. Moyen et beauté de construction. Son emploi dans le domaine royal. Son adoption en France et en Europe. 116
5. L'architecture ogivale comparée à l'architecture antique. Son principe de proportion. Unité et variété. Science de construction. Notre-Dame de Paris.... 120
6. Les époques différentes. Perfection du XIIIe siècle. Défauts du XIVe et décadence du XVe siècle.... 130

XX. LA SCULPTURE

1. Étude de la sculpture chrétienne. Types nouveaux. Le Christ et Satan. La sculpture aux premiers siècles. Ivoires et tombeaux.... 137
2. Renaissance de la sculpture. Influence byzantine. Constantinople et Antioche. Ateliers laïques. Prétentions du rationalisme.... 149
3. Causes des progrès de la sculpture au moyen âge. Direction de l'Église. Symbolisme et légende. Art traditionnel.... 160
4. Beauté de l'âme et du corps. Idéal de la sculpture chrétienne. Sa chasteté et sa fécondité. Son union avec l'architecture.... 164
5. Sculpture française et sculpture italienne. Renaissance. Baptistère de Florence. Sculptures de Solesmes.... 171
6. Les monnaies et les sceaux, moyens d'étudier l'histoire de l'art.... 176

XXI. LA PEINTURE

1. Histoire de la peinture chrétienne. Variété des sujets, des moyens et des écoles. Saint Luc était-il peintre?.... 185
2. Peintures des catacombes. Tradition de l'art antique. Sépultures chrétiennes et païennes. Les mosaïques.... 191

3. Manuscrits, écoles byzantine et romaine. Manuscrits carlovingiens. École française.............................. 203
4. La peinture sur verre, art français. Perfection et décadence. 224
5. Peinture murale. Saint-Savin. La peinture en Italie au xive siècle. Guido de Sienne, Cimabué et Giotto. Fra Angelico de Fiesole.................................. 229

XXII. LA GRAVURE

1. L'art dans les monastères. Les moniales. Broderie et tapisserie au moyen âge. École flamande................... 235
2. La gravure, imprimerie de l'art; gravure en relief et en creux, en Flandre et en Italie. École de Rubens....... 241
3. École française, genre historique. La gravure dans les familles... 252
4. Procédés de la gravure, sur bois et au burin. Eau-forte, aqua-tinte, gravure à la roulette........................ 255
5. Lithographie, photographie............................. 261
6. Collection de gravures, complément des bibliothèques. Classement iconographique et artistique............. 263

XXIII. LA RENAISSANCE ITALIENNE

1. Préjugés sur la Renaissance. Jugement de Lamennais; le xvie siècle.. 267
2. Causes et effets de la Renaissance. Brunelleschi, Ghiberti, Masaccio.. 272
3. Raphaël. Influence funeste de Michel-Ange comme architecte, sculpteur et peintre.............................. 279
4. L'imitation, principe de décadence. L'École des Carrache.. 291
5. Le Caravage. Le réalisme, dernière forme de la Renaissance.. 294

XXIV. LA RENAISSANCE EN EUROPE

1. Influence de la Renaissance italienne en Europe. Charles-Quint et François Ier................................. 299
2. La Renaissance en Allemagne et la Réforme. Proscription de l'art chrétien.................................... 302
3. L'École hollandaise, ses trois époques. Rembrandt. Intérieurs et portraits. École flamande. Les peintres de Bruges: Frans Floris, Rubens......................... 303

4. École espagnole Ribéra, Vélasquez, Zurbaran, Murillo... 316
5. La Renaissance en France sous Charles VIII et François Ier. Fontainebleau.............................. 325
6. Supériorité de l'École française au XVIIe siècle. Poussin, Lesueur. Décadence. École de David. Orsel et Périn.... 329

XXV. HISTORIENS DE L'ART

1. Difficulté d'écrire l'histoire de l'art. Pline l'Ancien, Pausanias, Vasari.. 337
2. Historiens modernes. Winckelmann, Seroux d'Agincourt, Émeric David.. 341
3. M. Rio : De l'art chrétien. Son ouvrage expliqué par lui-même.. 353
4. Aveu et preuves de son incompétence. Esthétique allemande.. 356
5. Son introduction, ses théories singulières sur l'art. Conclusion.. 363

XXVI. IDÉAL DE L'ART CHRÉTIEN

1. L'idéal, forme intellectuelle de tout ce qui existe. Idéal de Dieu et de l'artiste.. 375
2. Le Christ, unité, centre et fin de la création............. 380
3. Le Christ idéal de l'homme.............................. 390
4. Union hypostatique. La nature divinisée par l'Incarnation et par la Rédemption.............................. 392
5. La sainteté, ressemblance divine. Notre-Seigneur Jésus-Christ, idéal de l'art chrétien.............................. 396

FIN DU TOME DEUXIÈME

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Vie de Fra Angelico de Fiesole, ou la Peinture chrétienne en Italie avant la Renaissance. In-8........... 5 »

Histoire des Reliques de saint Thomas d'Aquin. 1 vol. in-18.. 2 »

Vie du R. P. Besson, de l'ordre des Frères Prêcheurs. 2e éd. 1 vol. in-18.. 3 50

Lettres du R. P. Besson, de l'ordre des Frères Prêcheurs. 2e éd., augmentée. 1 vol. in-18......................... 3 50

Œuvres du B. Henri Suso, de l'ordre des Frères Prêcheurs. 3e éd. In-18... 3 50

Vie de sainte Catherine de Sienne, par le B. *Raymond de Capoue*, son confesseur, suivie du supplément du B. Thomas Caffarini, et des témoignages des disciples de sainte Catherine, au procès de Venise. 4e éd., augmentée. 2 vol. in-18.. 5 »

Dialogue de sainte Catherine de Sienne, suivi de ses prières recueillies par ses disciples et de son *Traité de la perfection*, d'après le manuscrit du Vatican. 2 vol. in-18. 5 »

Lettres de sainte Catherine de Sienne. 3 vol. in-8....... 15 »

Conférences de Cassien sur la perfection religieuse. 2 vol. in-18... 5 »

Institutions de Cassien. 1 vol. in-18..................... 2 50

Dialogues de saint Grégoire le Grand. 1 vol. in-18....... 3 50

Vie de saint Benoit, extraite des Dialogues de saint Grégoire le Grand. 1 vol. in-18......................... 1 »

L'Église et ses ennemis, paraphrase du psaume lxxix, par Jérôme Savonarole. In-18................................ 1 25

Une Nuit pendant l'inondation. In-18 raisin............. » 50

Les Sculptures de Solesmes. Gr. in-8 avec pl............ 3 »

Étude sur l'art chrétien. 1 vol. petit in-8............. 3 50

Les Moines de Solesmes, le 6 novembre 1880. 1 volume (*sous presse*).

Paris. — Typ. Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins.

Paris. — Typ. Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins.

5


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 824 615 9